

Eugenio Padorno

Teoría de una experiencia

BIBLIOTECA BASICA CANARIA

42

TEORÍA DE UNA EXPERIENCIA

Edición de Jorge Rodríguez Padrón



Biblioteca Básica Canaria

Director

Juan Manuel García Ramos

Consejo asesor

María Rosa Alonso
Juan Jesús Armas Marcelo
Joaquín Artiles
Luis León Barreto
Sebastián de la Nuez
Pablo Quintana
Jorge Rodríguez Padrón
Lázaro Santana
Maximiano Trapero

Comisión técnica

Coordinación:

Maximiano Trapero

Corrección:

Juan Antonio Martínez de la Fe

Diseño:

Juan Francisco Alamo

Producción:

Carlos Gaviño de Franchy

Secretaría:

Bernardo Chevilly
Mireya Jiménez Jaén

Eugenio Padorno

TEORÍA DE UNA EXPERIENCIA

METAMORFOSIS

[Antología]

Islas Canarias
1989

© Para la introducción **Jorge Rodríguez Padrón**

© Para el texto **Eugenio Padorno**

©  Viceconsejería de Cultura y Deportes.
Gobierno de Canarias

ISBN: 84-87137-14-8

Depósito Legal: M. 21.773-1989

Fotomecánica e impresión:

MARIAR, S. A. - Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
Introducción	11
TEORÍA DE UNA EXPERIENCIA: METAMORFOSIS	59
HABITANTE EN LUZ	
I. <i>Habitante en luz</i>	63
II. <i>En la madrugada</i>	64
III. <i>Brote la luz</i>	65
IV. <i>Abro el postigo de la luz</i>	66
V. <i>Como la luz, el hombre</i>	67
VI. <i>Nada puede pasar</i>	68
y VII. <i>No la tierra que me yergue...</i>	69
PARA DECIR EN ABRIL	
I. <i>¿Quién dijo en medio...</i>	73
II. <i>A cada pálpito se cumple...</i>	74
III. <i>Hombres sembrados</i>	75
IV. <i>Huésped del tiempo</i>	76
V. <i>Ya el tiempo es un color</i>	77
VI. <i>Y orro día amanecen</i>	78
y VII. <i>Este silencio (del cardo...)</i>	79

MEMORIA DE LA CLARIDAD

Próximo (I)	83
Roto muñeco de barro (Próximo II)	84
El cántaro con agua	85
La criba en la pared	86
Pese al aliento de estas vigas	87
Los dones del insomnio	89
Niños tristes del mundo	90
Casi sin ironía	92
Relato en el espejo	93
Un sol de atardecida sobre el mar	94
Domingo	95
Diciembre	96

CANDELABRO DE SIETE BRAZOS

Museo victoriano	99
Los almendros de Jlebnikov	101
Cariátides	103
M.S., transeúnte sin prisa	104
El Minotauro	106
El Topo	108
Tablero de ajedrez	109

COMEDIA

Un rumor monstruoso al oído de Orfeo	113
Ábsides, bóvedas: alcancías	114
Última voluntad mediterránea	115
La pausa interminable del cantor	116
Tinta de sol	117
Viento de marzo	118
Fuerteventura suya	119
Ritmos	120

	<u>Págs.</u>
Pisapapeles en la arena	121
Palabras para la arqueología	122
Estrella de mar	123
Grabado sobre papel	124

SEPTENARIO

<i>Las Canteras, recreada...</i>	127
Últílogo	145
I. <i>Tras consentir...</i>	147
II. <i>Como de su lectura...</i>	149

CAMBIADO POR SILENCIO

Cambiado por silencio	157
Sé qué quiere decir diciembre	158
Borrador	159
Parc Monceau	161
Halász Bástyá	162
Arenales bajo la luna	163
Heliotropo	164
Pobre de oscuridad	165
Callará quien conoce	166

INTRODUCCIÓN

I. ALUMBRAMIENTO Y APRENDIZAJE

1. No hablo de *teorías*; me refiero a un itinerario, similar al que cumplen —en los frontones de los templos griegos—, jóvenes y doncellas encaminándose a la ceremonia, al lugar (instante) de la conversión. Hablo, en consecuencia, de una entrega, de una *comunió*n con la vida, que lo es también —en este caso— con el misterio del lenguaje: «aliento diferenciado que se entrama en la lengua (común) y la excede». Porque, para el poeta, la experiencia es una: la revelación. O debe serlo. Y sólo la alcanzará de forma plena, si su escribir y su existir se entrañan en uno, indisolublemente. En poesía, de nada vale escribir *de la existencia*; es imprescindible *existir en el lenguaje*, y en la textura que lo *realiza*. Es el objetivo ideal. La complejidad del proceso (su grandeza y sus miserias) se manifiesta tan pronto como el sujeto afronta los obstáculos que el propio camino genera, en tanto que desoye las voces gesticulantes de la retórica acomodada y se entrega al zumbido sugeridor, al silabeo original de la palabra en su *fijeza cambiante*. El poeta no se instala nunca en la seguridad; se asoma constantemente a la incertidumbre. Ilumina —apenas relámpagos— el lado oculto, el misterio del mundo y de las cosas. Y suele ser el primer sorprendido por su hallazgo. De ahí, la perplejidad que habita. Pero no hablo sólo de *poetas*. Este itinerario lo cumple un poeta, Eugenio Padorno. Ésta es la teoría de su experiencia.

2. Aunque nacido circunstancialmente en Barcelona (1943), Eugenio Padorno viene muy pronto al archipiélago: su familia se había desplazado por las rutas del mar mercantil, siguiendo al padre, marino. En Fuerteventura, «niño en Puerto Cabras, en un verano de caza y pesca (...) vi a Wenceslao Rodríguez blanquear las rocas que tenía delante de su puerta (...) tal vez en la creencia de que la naturaleza es allí susceptible de *adecentamiento*». En la isla desnuda, la visión de los materiales humildes; o el descubrimiento de «las palabras que me dijo en Tinoca un pescador; él estaba leyendo el movimiento del mar, el vuelo de las gaviotas, la fuga de los celajes, y era leído por la naturaleza que lo respiraba». Voz y silencio; mirada y movimiento: extremos entre los cuales se irá gestando la palabra del poeta futuro, desde entonces nítidamente diferenciados en la luz de la isla blanca como el cetáceo mítico que saltara para desafiar la imaginación de este nuevo Achab, y soltarle la lengua de su mirada torva, bajo cejas horizontales; para desatarle su voz amordazada por el rictus de hosca rebeldía con que pliega los labios, subrayado por el mentón duro, barbilampiño, que apunta desafiante hacia el contemplador que, ante esta desvaída fotografía infantil, se pregunta por la sequedad del aire que encrespa el pelo abundante del muchacho, acartona la gruesa americana sobre una camisa mal abotonada y reviene el nudo triangular de la vieja corbata que agobia ese rostro de orejas grandes, mientras posa ante el fotógrafo. Su mirada, sin embargo, y su gesto, retienen cuanto ha visto, cuanto ha oído. Él, todavía, calla. La voz pertenece aún a los otros. También el silencio que ahora copia. «¿No crearon Eugenio Juan y Agustina Saturnina por la intuición de la mejor palabra transformada en conducta? Él fue y vino entre las islas, con sus cabras, en las cubiertas de los correíllos. Ella, en vísperas de esas inopinadas travesías, echaba los pájaros al vuelo y metía en las jaulas sus grandes gatos amarillos. La recuerdo entregada a la ensoñadora labor de sus desastrosos zurcidos, en el patio».

Así discurre —lenta— la infancia. Como las estaciones de la isla: monotonía; pero misterio envolvente de la atmósfera, del paisaje. Eugenio Padorno, desde su prehistoria, poeta insular.

3. Y el mar. Hacia 1954, «alumno de segundo curso de bachillerato. Colegio «Viera y Clavijo», el caserón inglés que se alzaba en un recodo de Las Canteras. Clase de literatura, en una de las aulas del primer piso. Desde la ventana, amplísima visión de la playa (...) En alta voz, un condiscípulo lee una página de la *Odisea*; yo iba superponiendo a la contemplación del patinado arenal las invisibles estratagemas del astuto. De pronto, fragmentados del relato, unos pocos sonidos se trasfunden, antes de disiparse, en sucesivas sugerencias (...) apenas dos palabras: «cóncavas naves», escuetísima secuencia verbal que, a mi vez, fonéticamente paladeo para dar razón a aquel desasosiego.

«Jamás el mar me había concedido su diálogo; hasta entonces el mar había sido sólo el mar, y ahora me estaba entregando, entre mis somnolientos compañeros, el secreto de decir y ser dicho. El nuevo mirar y sentir míos seguían el ritmo de la sangre en el ritmo marino, y a su tensión y distensión extrañas se acomodó el suceso de la palabra inminente y de su trazo de temblor ilegible.»

Valdrá la pena retener el instante, y volver sobre algunas de las afirmaciones del escritor que, en aquel paréntesis de perplejidad, ve —por primera vez— su palabra. No proviene de sabias voces acampanadas, ni de discursos enajenadores; tan sólo fragmentos, «apenas dos palabras», que se disipan en el limpio aire del día, pero que al hacerlo se disparan en sucesivas (y reveladoras) sugerencias. Dos palabras. Su sugerencia y su placer: paladeo fonético con el que atenuar un incomprensible desasosiego. Y como culminación, el secreto que deja de serlo: «el suceso de la palabra inminente y de su trazo». Principio y balbuceo de una palabra no aprendida; principio y balbuceo, por tanto, poéticos, puesto

que lo inaugurado es la experiencia de existir en el lenguaje; la «teoría» que, a través del «ritmo de la sangre», se inicia entonces, ya imparable. Recorrido bipolar: centrífugo de la mirada; centrípeto del decir. El poeta sale al encuentro del mundo, a realizar la *comuni3n*; al mismo tiempo, se abisma en la reflexi3n verbal, en el «temblor ilegible».

4. Quiere ello decir que el comienzo no es un simple juego mimético e infantil; no es la traslaci3n de unas simples fórmulas aprendidas. Se trata de un sobresalto radical, de una sacudida que despoja a la realidad de su máscara, de sus limitaciones; que desvela la necesaria transparencia de la lengua «para alcanzar lo mágico de la poesía». Desde el comienzo, pues, una lucha a brazo partido con ese «cuerpo de costumbres orales» que el propio Eugenio Padorno evoca, con palabras de Malinovsky. Resoluci3n: estatismo contemplativo que no es otra cosa (ni más, ni menos) que una paciente meditaci3n; trazado preciso de un texto que no es otra cosa (ni más, ni menos) que la sorprendente vibraci3n emocional liberando al lenguaje, y ofreciéndolo como *otro* donde reconocerse en diálogo, en conflicto («poema al que le falta una parte de su rostro»). Poética de madurez, sin que todavía haya hecho acto de presencia la palabra. El lector que soy la observa como una unidad en círculos concéntricos: una excéntrica gestaci3n que se expande y continúa sucesivamente, como el movimiento originado por la piedra que quiebra la quietud del estanque. Círculos, ciclos, que se repetirán a sí mismos, pero que al sucederse se transforman, provocando una lectura también progresiva, cambiante.

«Con pantalones cortos aún, escuché sus poemas a Agustín Millares Sall y a mi hermano Manuel. Ellos me despertaron a la poesía.» El aprendizaje hubo de producirse en el círculo inmediato, allí se instrumentalizó aquel principio, el contacto —incluso sensorial— con los espacios y los objetos del ritual. «Y en aquella habitaci3n, ante la pequeña mesa

dispuesta junto al patio (...) ¿Qué gota de tiempo diluida en la luz daba a la pieza este parecido color ámbar?»

«Allí, sustraído a Manolo, quedaba abierto el libro (*Los cuadernos y poesías de André Walter*) que, en sus márgenes, fui reescribiendo al sí o al no, tras nocturnos paseos, mientras seguía la interrogación de mi sombra en el bramante arenal solitario.» Exigencia y densidad implícitas desde aquellas primeras manipulaciones solitarias, y en cierto modo clandestinas; rechazo a los «requerimientos que me exigieron la «impostación» de la voz, para hacerla inteligible entre las de otras máscaras»; escritura —aún mental— «reconfortada por la intención de que su asunto sea el de su propia órbita»; compromiso sobreentendido de no publicar hasta responder de una palabra bien dicha, de la obra bien hecha. Solicitud de atención (tensión) especial, al lector, para que se ejercite con el poeta en el camino que ha de conducirlos, transubstanciados, a la revelación. Porque Eugenio Padorno, sin reparo alguno, confiesa que los suyos serán «poemas densos (...) entiéndalos quien los quiera, porque no se puede entrar en la poesía a cuatro patas»; poemas voluntariamente complejos, porque la pretensión del poeta es oponerse al lenguaje heredado, de modo que su instrumento se halle siempre en disposición de dar un paso más. La tensión antes apuntada remite a esa frontera donde nos será concedido (aunque en su efímera condición; de ahí el drama, máxime cuando se trata de una escritura insular) habitar el misterio.

5. ¿He de corregir el desliz de su memoria? No fue en cuarto curso de bachillerato, como Eugenio Padorno recuerda, sino ya en el sexto curso (año 1958), cuando se produce nuestro primer encuentro personal. Y es otro caserón añejo, con suelos y escaleras de madera: el colegio «Viera y Clavijo» de la calle Luis Millares, en la parte alta de Vegueta. Cerrado el colegio *del Puerto*, muchos de los alumnos que habían comenzado sus estudios en Las Canteras cambiaron aquel horizonte de arena y mar, aquel olor agrio de algas podridas,

por el gris ceniciento del viejo barrio, por el tañir de campanas próximas y por la madera rigurosa del *salón general* donde, a la caída de la tarde, una algarabía de pájaros se confundía con las voces adolescentes de muchachas de bata blanca ceñida sobre el uniforme, que oíamos sin ver, tras los cristales malpintados de la mampara que nos aislaba del patio. Hay una foto que lo recuerda. Muy pequeña. Tomada por nunca supe quién, desde la puerta de entrada al salón. Los pupitres unipersonales se alinean de espaldas a la tarima central, alta y solemne, desde donde vigila don Antonio Francés. Acierto a identificar a José Luis Pernas y al propio Eugenio Padorno que mira hacia el objetivo, con sonrisa complacida. Yo ando abstraído —junto a una columna— en no sé qué libro o cuaderno que reclama mi atención. La fotografía, con aquella misma pátina cenicienta que tenía el colegio todo.

Por aquel tiempo, José Luis Pernas y yo —secundados por otros compañeros: José María Tramunt, Leopoldo O'Shanahan, Eduardo Artiles...— acogíamos, en nuestros respectivos domicilios familiares, veladas poéticas o teatrales que celebramos durante varios años. Teníamos una vaga idea de que Eugenio Padorno se hallaba implicado —no imaginábamos hasta qué punto— en el riesgo de la creación, y quisimos tomar contacto con él en este sentido. Nosotros apenas nos iniciábamos —todavía sin experiencia cierta— en la misma pasión. Él —que había conocido por entonces a Manuel González Barrera, amigo a la sazón de su hermano Manuel— daría su primera lectura pública, en la Escuela «Luján Pérez» (1959), presentado por el propio González Barrera, a través del cual conocería muy pronto a Juan Jiménez y a Antonio García Ysábal. De modo sólo en apariencia casual, se iba anudando un grupo generacional al que Eugenio Padorno se siente integrado, de manera decidida y convencida, desde el preciso momento de su primera salida pública. En estos años finales del bachillerato, Padorno, que venía de la lectura de Bécquer, da «un salto, al racionalizar los sentimientos, con Maiakovsky. Esta época

—dice— fue de estudio y curiosidad, y no publiqué nada. Un libro del que tengo un grato recuerdo fue *Canción sobre el asfalto* (...) de Rafael Morales». Y lo mismo que se entrelazan los hilos de la trama generacional, se va extendiendo el cañamazo sobre el que se dispone, con riguroso orden, la opción poética de Eugenio Padorno.

II. EXPERIENCIA VITAL Y ESTÉTICA

1. Con la incorporación a la Universidad, en La Laguna (1960), comienzan a sucederse los años de experiencia vital y estética, en dos focos alternativos: Tenerife (en concreto, La Laguna, su Facultad de Letras y el Colegio Mayor «San Agustín») y Gran Canaria (durante las vacaciones, se multiplican los contactos y actividades de aquella incipiente generación, a la que ya se habían sumado Alberto Pizarro y Alfonso O'Shanahan, reencontrados por Eugenio Padorno en La Laguna, después de haber sido «compañeros desde remotos juegos infantiles frente al mar de Las Canteras»). Aquí, mi testimonio se confunde con el suyo. Comenzaron por aquellos días las largas veladas nocturnas, en el paseo de Las Canteras o en los domicilios de Pizarro o del propio Padorno, en la calle Albareda. Nos leíamos recíprocamente nuestros primeros poemas, intercambiábamos opiniones, cuando no nos enzarzábamos en fervorosas discusiones, en torno a lo escrito o a lo leído. Sintomático resulta el hecho de que la obra de Jorge Guillén, leída por Eugenio en los primeros años de carrera (y que, según explica, le ayudó muchísimo), centrara la mayoría de aquellos debates. Sintomático, para la generación toda; y particularmente revelador de lo que venimos reseñando, en el caso concreto de Padorno: su rigor, su adensamiento en la mirada y en la palabra («la parte más fría y densa de mi obra responde a la herencia de este poeta»), se relacionan estrechamente con el Guillén leído entonces. En cierto modo, aquélla fue nuestra piedra angular. No sabría decir si, en concreto, el caso del poeta de *Cántico*; pero —sin ningún género de

dudas— nos importaba, sobre todo, el valor de la palabra, su sentido y su sonido; queríamos escribir apurando la síntesis rigurosa que toda visión poética exige; ejercitando la mirada.

Entre 1960 y 1962, Eugenio Padorno obtuvo el Premio de Poesía «Santo Tomás de Aquino» en dos ocasiones. La segunda, con el poemario «Habitante en luz», que publicaría la revista universitaria *Nosotros*, con el resto de los poemas finalistas (La Laguna, 1963). Del verano de ese mismo año es una nueva fotografía de Eugenio Padorno, que también conservo. Formalmente vestido, con sus gruesas gafas de concha, lee ensimismado algunos poemas suyos ante un grupo de familiares y amigos, en las salas que, en casa de José Luis Pernas, albergaban una exposición de ceras y dibujos de José María Tramunt y míos. Sobre la mesa, apenas algunas hojas a la luz de una pequeña lámpara dispuesta para la ocasión. El hosco adolescente de aquella primera fotografía es ahora un atildado joven que, con gesto sereno, mira sus papeles y dice la palabra, concentrado en su meditación. La mano izquierda pasa las hojas, apenas con un leve roce de los dedos; la derecha se afirma en el borde de la mesa de lectura, con suavidad también. Orden y serenidad, convencimiento y reflexión, se hallan estrechamente vinculados ya en la vida y en la obra de Eugenio Padorno: lo que el poeta vive es su escritura, y en ese trazo negro se contemplan y dialogan su experiencia y su estética, en íntima relación espejeante.

Por eso, él insiste en la importancia de aquellas primeras lecturas públicas, a las que se sumaría, en 1964, la que diera en el Colegio Mayor «San Agustín», de La Laguna, con poetas canarios de diversas generaciones, desde Pedro García Cabrera o Carlos Pinto Grote hasta Juan Jiménez o Alberto Pizarro, pasando por los de edad intermedia, Felipe Baeza o Arturo Maccanti, entre otros. De ahí nacería una publicación colectiva, *Poesía de las islas*, editada por el propio Colegio Mayor, con prólogo de Jesús María Godoy; y de

aquella ocasión nacería también la idea de redactar, entre el propio Eugenio Padorno y Manuel González Barrera, «un índice de la última y diferenciada poesía escrita en Canarias», que se demoraría más de lo deseado y que sólo comenzó a articularse, de forma dispersa, en las dos colecciones poéticas que alumbran, entre 1963 y 1964, Lázaro Santana (*Tagoro*, en Las Palmas, cuyo primer volumen será *Frente al muro*, de Saulo Torón) y Eugenio Padorno (*Mafasca*, desde Tenerife, que se inicia con la publicación de *Hombre aprendiendo*, primera entrega de José Luis Pernas). Se inicia así la etapa de mayor actividad pública del todavía incipiente grupo generacional; pero ya se ha llegado al punto de no retorno. El compromiso de Eugenio Padorno con la poesía, si se había anudado bien desde aquel lejano deslumbramiento ante la palabra, adquiere ahora un rigor incontestable. Y es el momento de incorporar a su instrumental nuevas posibilidades. Él mismo lo cuenta: «Yo creía que no podría llevarse a la poesía algunos sentimientos psicológicamente inexpressables y César Vallejo me enseñó lo contrario. El estudio de su obra coincidió con el fin de mi carrera universitaria».

2. Acabado el aprendizaje, el escritor inicia su aventura; su riesgo. Y es de nuevo significativa esa presencia de un poeta como César Vallejo: al rigor de Guillén sucede la ruptura vallejana. Pero en ninguno de los dos casos, la influencia indiscutible de estos autores en la obra de Padorno, la confesada impregnación de su lenguaje, se resolvieron en mimética traslación de fórmulas. Nuestro escritor abordó la lectura y la enseñanza del uno y del otro, atendiendo a lo que ambos hicieron de personal, a su explícita contestación poética frente al lenguaje heredado. Eugenio Padorno se planteó, como ellos, la posibilidad de alterar y personalizar la palabra. Y no es casualidad que tal propósito se realice —y con la intensidad que lo hace— entre los dos extremos de la lengua poética española: Castilla a Hispanoamérica. Como tampoco lo es que Vallejo surja en ese momento decisivo en que la conciencia poética de Eugenio Padorno

se hace conciencia generacional, y precisamente cuando su mirada empieza a centrarse en el lenguaje de la poesía canaria, como «apartado en tensión diferencial de las poesías peninsulares españolas [y próximo] a las del Nuevo Mundo. Si la literatura española presenta, desde la segunda mitad del siglo XVI (...) una voluntad de clausura frente a Europa, la poesía canaria es desde su «recomienzo» total curiosidad por lo universal». Lenguaje también revelador y balbuceante, radical, el de César Vallejo, y teñido de una sacudida existencial trágica: un ternurismo que inauguraba otro vértigo en la visión poética. No hacia la luz, como Jorge Guillén, sino hacia el más oscuro fondo de la conciencia individual y de la condición perecedera, humillada, del hombre. Pero ya Eugenio Padorno era *habitante* en la luz del conocimiento, y desde ella se encuentra en disposición de asumir —en síntesis muy insular— el acento, tan próximo, del peruano.

Vinculación generacional, como hemos dicho, que conduce también hasta la necesidad de encontrar una tradición, de enlazar con un principio histórico que sea, asimismo, un principio de lenguaje. La isla como territorio poético peculiar. Principio que inmediatamente se identifica con ese recomienzo del que habla Eugenio Padorno. Es en 1965 cuando Lázaro Santana (con quien Padorno ha tomado contacto dos años antes) prepara, para la revista malagueña *Caracola*, una «breve muestra de la poesía grancanaria», iniciada con el nombre de Pedro Perdomo Acedo y concluida en José Luis Pernas; pero donde, como recuerda Eugenio Padorno (también presente en la muestra), se incluyen y «no caprichosamente (...) sendos poemas de Domingo Rivero (1852-1929) y Alonso Quesada (1886-1925), pues, según se lee en la nota de introducción, son los poetas de su generación «que más interés suscitan en los lectores de hoy»». Habría que corregir el término *lectores*. Lo cierto es que el interés se había despertado entre los *poetas* de las últimas promociones: en Alonso Quesada o en Domingo Rivero, lo que descubrimos fue una voluntad de escribir poesía insular,

con sus posibilidades y desde sus limitaciones; la conciencia luminosa del aislamiento y la vuelta hacia sí mismos, para establecer un diálogo esencial y existencial con la propia imagen, desdoblada en pseudónimos o desprendida en la materia corporal. Es decir, ensayábamos también un nuevo origen, desde aquel interrumpido alumbramiento; y no era ajena al mismo —como no lo había sido para la poesía de fin de siglo— la imagen que nos devolvía el espejo atlántico en el que forzosamente debíamos contemplarnos. Hispanoamérica no era, por tanto, una referencia más, sino un principio recurrente e indispensable, porque su resistencia al casticismo la había situado en disposición de asumir, con extremada permeabilidad, el cosmopolitismo que le permitió abrir, en la lengua literaria española, los caminos de la modernidad.

III. PRIMER LIBRO

1. 1965 será un año crucial en la obra de Eugenio Padorno. No sólo por la coyuntura descrita, sino porque es entonces cuando se publica su primer libro, *Para decir en abril* (Mafasca, Tenerife), estadio final de todo el proceso de previa maduración, que por ello hemos anotado con tanto pormenor. *Para decir en abril*, además, incorporaba los poemas iniciales de «Habitante en luz», lo que nos advierte —ya desde el comienzo— del carácter unitario y concéntrico que Padorno desea para su poesía; y se situaba bajo la advocación de algunos poetas muy significativos: Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Constantin Cavafis o Luis Feriá. Es decir, escritores para quienes la experiencia, el drama de vivir, no tiene por qué ser distinto de la experiencia y el drama de la escritura; para quienes la pasión del conocimiento (de la luz) no excluye nunca el desbordamiento sentimental, provocado por un vivir en constante desasosiego; todos ellos se han empeñado en superar las impurezas del tiempo y de la realidad, para encontrar nexos mucho más reveladores con el discurso del mundo, pues

superan también (o se arriesgan a ello) la tiranía del lenguaje adquirido, sin apartarse nunca del «reino de este mundo», bien porque lo asuman con convicción, bien porque lo vivan como conflicto.

«En *Para decir en abril* (...) el término *luz* es sustituto metafórico de lectura de la realidad, de lectura de la historia», dice nuestro autor. La claridad invocada no es, por tanto, complacencia, sino inquietud por traspasar la superficie de la realidad y por alongarse al fondo, misterioso o terrible, de la existencia, de los objetos y de los lugares con los que el poeta convive; por dejarse llevar en el vértigo de sus sugerencias inaugurales. Y, en consecuencia, la lengua abandona sus lastres verbales para ingresar en la magia del balbuceo inicial. El poeta se arriesga en un viaje iniciático —como el que, desde su mirada de adolescente, envidiara al héroe homérico— que comienza en el contacto sensual con las «formas precisas» de la realidad, tacto de la mirada que es susurro, silabeo apenas, con el cual se opera una poética transformación: no se hacen otras, no se disipan; el instante las hace transparentes y favorece el prodigio de la revelación. De ahí, el orgullo satisfecho de la mirada que ya no dirige al contemplador, sino que se pierde a este lado de la fotografía, con una serena sonrisa que ha borrado, para siempre, el turbio gesto de la instantánea infantil; aunque alce igualmente el mentón y las cejas marquen, con su nítida horizontalidad, el brillo inquieto de los ojos redondos. El poeta, con traje oscuro y corbata bien anudada al cuello de la camisa blanca, se sitúa, confiado, ante su escueta biblioteca, en donde destaca la verticalidad de los libros, su orden perfecto, junto a la yacente serenidad de las carpetas de su trabajo poético.

2. Pero en los poemas de este libro, esa mirada, esa *luz*, se hallan arraigados en un ámbito insular, donde silencio y soledad dibujan el espacio de la contemplación. La insistente reducción del lenguaje, la desnudez de la visión, no hacen sino subrayar la condición trágica de la insularidad, la cons-

tante tensión entre las dos fuerzas que la generan: la que se traduce en pulsión liberadora y la que se recoge, en perplejo estatismo, hacia su centro. Lo singular, sin embargo, de *Para decir en abril* (sus lectores inmediatos no llegaron a entenderlo, sometidos como estaban a las urgencias del momento) es que no se limita a mostrar esa perplejidad, a definir esa situación de difícil equilibrio, sino que se empeña en buscar, con esfuerzo y con pasión, el lenguaje capaz de decirla. Criticar, como se hizo, aquella fragmentación, aquel pretendido hermetismo, aquella presunta falta de coherencia entre los elementos del poema, no indicaba otra cosa que la ceguera de quienes así se pronunciaban porque no se sentían suspensos en aquellos huecos de silencio, en aquellos paréntesis de desasosiego abiertos por la *luz* de la palabra. Y, no obstante, aquél era el lenguaje insular: entregado a la *comuni6n* antes que a la comunicaci6n.

Por eso, la segunda parte del libro supone el paso decisivo hacia el alumbramiento perseguido: el hombre «alucinado», el habitante, «trémulo de llegada» a la luz, decide zafarse del dominio de la soledad, y los interrogantes delimitan este tránsito («¿Quién dijo en medio de este aire/ otoño?»), mientras que las exclamaciones certifican su gozosa posesi6n. La palabra que debe expresar una articulaci6n tan sutil, se carga progresivamente de contenido, adquiere esa densidad perseguida por el escritor: palabra desnuda, pura, pero no por ello desprovista de una hondura inquietante, nunca imprecisa ni divagatoria. Palabra que se manifiesta con minuciosa exactitud, pero tocada de una vibraci6n misteriosa, originada en el fragmentarismo sugeridor que constituye el armaz6n del poema.

3. A partir de aqué, no fue casual (otro círculo abierto en este momento, pero indisolublemente ligado al contacto original con la tersa superficie de la realidad) el interés de Eugenio Padorno por interrogarse sobre su situaci6n (y la de su grupo) con respecto a los antecedentes inmediatos, pues ello lo conduce a insistir en su proximidad a la escritura

como «sustancia derivada por un accidente hacia la belleza (Belleza = lo extraordinario verbal)», que reconoce, sin duda alguna, en escritores como Maccanti, Baeza, González Sosa, Feria o su propio hermano Manuel; y a matizar escrupulosamente la pervivencia, en este alumbramiento pretendido por los poetas del sesenta, de los poetas de la inmediata posguerra, con respecto a los cuales Padorno adopta una clara y respetuosa distancia. La actividad pública de Eugenio Padorno se acentúa, a partir de ese año, orientada en este sentido. Participa en los juicios públicos que organizaba el aula de poesía del R.C. Victoria, de Las Palmas, a los que se sometieron —antes de que el proyecto se cortase abruptamente— Agustín Millares Sall y Pedro Lezcano, en quienes se denunció el aparente contrasentido de la obra del primero, entre «una poética explayada a lo mayoritario y connotada de subjetivismo»; y la presencia de ciertos anacronismos formales y de contenido en el libro entonces publicado por Lezcano, *Consejo de Paz* (Colección Tamaragua, Las Palmas).

En agosto de 1966, «una lectura conjunta en El Museo Canario y en las voces de Fernando Ramírez, Manuel González Barrera, Antonio García Ysábal, Lázaro Santana, Alberto Pizarro, José Luis Pernas, Alfonso O'Shanahan y Eugenio Padorno, será ya el acto cualificadamente promocional que, tras la oferta del editor Manuel Hernández Suárez, acelera y propicia la consecución de *Poesía Canaria Última*.» No repetiré aquí el pormenor anecdótico de esta antología, como todas recortada en su necesaria dimensión, más que todas —en las islas— discutida, por ausentes y presentes. Sólo quisiera referirme, porque a la trayectoria de Eugenio Padorno concierne de modo especial, al repetido interés de nuestro escritor por confirmar aquella demarcación estética que el grupo generacional manifestaba, con la necesaria y nunca lograda incorporación a la antología de Felipe Baeza, Arturo Maccanti y Manuel Padorno, «ya que, en la perspectiva que desde *Poesía Canaria Última* se remonta a la *Antología Cercada* (Las Palmas, 1947), empa-

redados entre dos reafirmaciones colectivas, estos tres poetas habían venido condicionando en algún grado la más próxima en el tiempo, y antes por afinidad que por revulsión de poéticas». Ya he añadido los nombres de Luis Feria o Manuel González Sosa; y matizaría ahora que no sé si esa afinidad correspondería más a las posiciones estéticas (y sobre todo a las opciones de lenguaje) manifestadas en conjunto por esa generación intermedia, que a la específica influencia que —de manera individual, y ocasional— ejercieran determinados nombres y obras que por entonces —si se excluye la resonancia del premio Adonais, obtenido por Luis Feria, o la proximidad personal que manteníamos muchos con Manuel Padorno— se desarrollaban en el más estricto anonimato editorial, lo que —en cierta medida— sigue sucediendo hoy.

Sea como fuere, el grupo generacional nacido al calor de aquellas polémicas, de aquella antología y por la voluntariosa disposición del propio Eugenio Padorno, se había definido ya, y afrontaba el compromiso de su continuidad, precisamente cuando se produce el primer indicio de su desintegración: Manuel González Barrera traslada su domicilio a la isla de Lanzarote; Lázaro Santana pasa un año en U.S.A., como profesor visitante en Wesleyan University; José Luis Pernas fija su residencia en Madrid, donde vivía —desde tiempo atrás— Baltasar Espinosa. Pero no se trata sólo de una dispersión física. Eugenio Padorno sostiene una abierta discrepancia estética con la trayectoria seguida por algunos escritores de su propia generación, precisamente desde los posicionamientos de esencialidad y autenticidad defendidos por él mismo para su escritura. Los demás empezaban entonces su trayectoria profesional y otras (pre)ocupaciones se empeñaban en distraerlos de su entusiasmo literario. Algunos abrieron distancias, en el equívoco entendimiento de que aquella aventura apenas había sido otra cosa que una ingenua locura juvenil.

Pero Eugenio Padorno se mantuvo fiel a su compromiso, e incluso trató de reforzarlo cuando, en 1967, se hace cargo de la sección literaria de *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las artes y las letras», creada por Manuel González Sosa en 1962 y dirigida por él mismo hasta 1965, cuando se hace cargo de la página Lázaro Santana. En aquella etapa de «Cartel» coincidí con Eugenio Padorno en el trabajo de preparación de la página y continué mis colaboraciones iniciadas años antes. Quisiera significar aquí la aparición de una serie de artículos —por cierto, irregularmente publicada y bruscamente interrumpida—, redactados por el propio Padorno con el título común, primero, de «Reflexiones sobre poesía canaria», y de «Marginalia sobre poesía canaria», más tarde. Esas notas de Padorno sucedían, si no en el tiempo sí en la intención, a mis propias tentativas críticas sobre casi todos los poetas incluidos en *Poesía Canaria Última*, publicadas en la misma sección literaria entre 1964 y 1965. La revisión que hace nuestro escritor —desde febrero de 1968 hasta abril de 1969— de diversos «problemas estéticos escogidos» de la poesía canaria quiere enlazar con el «estudio de lenguaje en su acepción semántica», y aprovecharse de ello (los textos, apenas van más allá de simples glosas o apuntes, pero tienen una importancia indudable) para intentar «una interpretación filosófica de nuestra estética a través del mismo lenguaje que nos han dejado algunos poetas que nos precedieron en el tiempo.» Aunque Eugenio Padorno quiere ir más lejos: subsanando la incoherencia histórica que observa en la percepción de nuestra tradición, quiere establecer el núcleo fundacional de nuestra poesía contemporánea, al margen del mimetismo o la servidumbre a la herencia literaria peninsular.

Y es entonces cuando señala (y ahí, por desgracia, interrumpe sus reflexiones) «la agonía gramatical y semántica» y la «desconfianza en los moldes de valoración al uso en su tiempo» que Domingo Rivero deja traslucir en su obra, y que entran en colisión con el casticismo irrefutable, que el 98 implantará en la literatura española. Estas notas —insisto

que muy someras— resultan especialmente significativas, puesto que la línea seguida por Eugenio Padorno en la realización de su propia poesía, y en la reivindicación de una postura generacional definida, se conectaba así —juiciosamente— con su verdadero principio.

4. Este activismo, nunca disimulado, se hubiera disuelto en una autocontemplación narcisista si nuestro poeta no hubiese enjuiciado, con paralela intensidad, sus lecturas de otros poetas peninsulares e hispanoamericanos, o de lengua no española, que —por mucho que confiese haberlas realizado de manera no tan uniforme como las del período de formación— no resultan, tampoco, ni caprichosas ni aleatorias. Luis Cernuda, «que enseña como pocos el sentido de la construcción del poema», y cuya poesía «configurada en grandes zonas por la poesía inglesa, nos devolvía subterráneamente el recuerdo de la de *Alonso Quesada* y *Domingo Rivero*, poetas reflexivos y de situaciones líricas concretas; la atmósfera cernudiana de poesía "traducida" nos advertía de distintos niveles de percepción y formulación estéticas». También observó con especial interés cómo el «sustrato mítico que alienta la obra de Cavafis y Quasimodo guardaba cierto paralelismo con el sustrato de impenetrabilidad de nuestra historia zarandeada por los estímulos de diversas culturas.» Pavese —otra de sus repetidas lecturas en aquellos años— le iluminó «la trascendencia de su tratamiento del prosaísmo».

Una afinidad fundacional que no estuvo reñida, ni mucho menos, con el entusiasmo por la poesía peninsular del momento. Escritores como Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Carlos Barral y José Ángel Valente (y las afinidades aquí tampoco son caprichosas) contribuyen al encuentro de la identidad poética de Eugenio Padorno, a partir de la discusión interna con los mecanismos que esos autores usaban para afrontar la estética del poema, sin renunciar por ello ni a la contundencia de la intención crítica ni a la presencia de los sentimientos o de la memoria personal

como motores temáticos del mismo. No era la superficie del mensaje lo que interesaba a Padorno, sino las tensiones interiores que el lenguaje (su orden, su presencia textual, su significación, su acento) creaba en el poema.

IV. METAMORFOSIS

1. Entre 1966 y 1968, la obra de Eugenio Padorno tiene su lugar en la antología publicada por E. Martín Pardo, en la editorial Pájaro Cascabel (Madrid-México, 1967); y su segundo libro, *Aire para instrumentos oxidados* (cuya redacción se prolongaría, luego, hasta 1969), resultó finalista en la convocatoria del Premio Julio Tovar, en Tenerife. Un libro compuesto entonces por «unos veinte poemas irónicos», y por el que Padorno confesaba tener especial predilección. Nunca llegó a publicarse. Sin embargo, en la ordenación definitiva de su obra, nuestro autor lo sitúa inmediatamente después de los poemas de su segundo volumen editado, *Metamorfosis* (Rialp. Madrid, 1969), con el que obtuviera un accésit del premio Adonais de 1968.

«*Metamorfosis* es (...) una vuelta a mis principios, a *Para decir en abril*, si bien aquel hermetismo creo que se ha esclarecido notablemente. Con tres partes, obedece la primera a la ubicación del hombre no ya en la luz, sino en un lugar concreto de la tierra, en medio de una atmósfera espiritual ya no tan abstracta (...); la segunda parte es un conjunto de poemas que entrañan un símbolo, una crítica con personajes y argumentos; la tercera la forman un grupo de poemas de amor, pero vistos a través de determinadas circunstancias sociales». Así describe el propio Padorno su segundo libro, y a través de esta descripción se perciben las claves del proceso que ha ido conformando su escritura, y que la han hecho evolucionar: la recuperación de las propuestas anteriores, pero sometidas al diálogo siempre enriquecedor que el poeta establece con su lenguaje; el nunca debilitado afán de claridad que lo conduce ahora, de forma

más inmediata, hasta la imagen de su tiempo; la inequívoca condición biográfica que desea para su poesía: el poeta no es un mero observador enajenado, sino que se halla establecido, desde el principio, como protagonista y testigo de su apasionada tensión conceptual.

No hay, pues, ruptura, sino transformación; no hay capitulación ante las circunstancias o ante las modas deslumbrantes: Eugenio Padorno critica, sin reparo alguno, tanto esa «especie de irracionalidad en cuanto al tratamiento del poema» que se observaba en la poesía española del momento en respuesta reverente a la influencia de Vicente Aleixandre (que luego se ha mostrado como una de sus más anquilosadas formulaciones), como la entonces emergente estética de los *novísimos*: «un formalismo que pretende no quedar sólo en las formas» y que, por consiguiente, se hallaba en la mejor disposición para ser asimilado (como así fue) por el status dominante. Tampoco se dejó llevar nuestro autor por las exigencias de una poesía que solicitaba mayor atención a la sacudida del tiempo y a la valoración de la experiencia. Con Cernuda, con Cavafis y con Quasimodo entendió perfectamente cuál era la fidelidad del escritor, su compromiso. Pero eso, sin renunciar a aquella tensión hacia un espacio metafísico de estirpe *mística*, procura contactos más sencillos, relaciones más inmediatas con los objetos, los lugares o los personajes que empiezan a poblar su poesía, a impregnarla de fábula, de una particular mitología: «*Metamorfosis* intenta señalar las transformaciones, los dioses de nuestro tiempo», explica también Padorno. De ahí, la polivalencia del título.

Ello nos conduce hasta un poema capital en su obra, «M.S., transeúnte sin prisa». Un poema donde lo narrativo sustituye a la estructura fragmentaria anterior; una anécdota nos convoca a seguir al paseante anónimo en su recorrido cotidiano. Pero, a medida que el discurso avanza, con ritmo sucesivo y encabalgado, descubrimos que también se superponen e identifican, en ese itinerario, las imágenes del

personaje y del poeta. Hay un trasfondo riveriano en este poema: una declaración de principios que rechaza toda servidumbre a una palabra política que ocupara «el lugar de la palabra poética; otra cosa es que en ésta cristalice una concepción del mundo que, en ningún caso, puede estar exenta de ideología». En Domingo Rivero, Padorno había encontrado, además de una personalidad fundacional para nuestra lengua poética, la asunción reflexiva del conflicto existencial del insular, reflejado —precisamente— en los lugares y objetos con los cuales compartía su existencia.

Y lo mismo sucede con el sentido clásico de la escritura, con el orden textual riguroso, que Padorno había aprendido en Valéry y en Jorge Guillén, o en la misma poesía de Claudio Rodríguez, y que Domingo Rivero —si bien con esfuerzo— pretendió siempre conseguir. Esos posibles nexos de Padorno con una tradición peninsular se producen de manera muy peculiar. Mientras los poetas castellanos miran las cosas, y a través de la mirada las poseen, Padorno nombra las cosas y deja que ellas lo posean, que invadan su ámbito y se alcen en él como presencias asombrosas. Mientras aquéllos entienden la poesía como celebración, la de Eugenio Padorno se halla signada por la desconfianza y la ironía, por una subterránea indicación de la inestabilidad provocada por la memoria o la melancolía. En una palabra, la de Padorno es una poesía que sostiene un diálogo inquietante con su condición de insular y con el lenguaje que ha de dar testimonio de ella.

El poeta tampoco ha disimulado, en ningún momento, la condición biográfica de su escritura, y los poemas de amor de *Metamorfosis* no son otra cosa que una crónica, ofrecida en sucesivas fases o variaciones, cuyo lenguaje —sin embargo— se resiste a ser todo lo explícito que cabría esperar, habida cuenta de aquel carácter. La ironía se reviste de ternura, pero actúa de modo más sutil y muy eficaz; la anécdota se dispersa, no ya en paréntesis o silencios,

como sucedía antes, sino en una tendencia al circunloquio donde alternan las alusiones directas a determinados acontecimientos y un lenguaje elíptico, ocultador, apoyado además en ciertas claves que despojan a los poemas de la sentimentalidad en que podían haber derivado, para convertirlos en un espacio de reflexión mucho más amplio, y —también— en un testimonio del tiempo, abordado críticamente; pues, en esas divagaciones, la sombra de la muerte tiñe de gravedad los momentos más puros o de mayor intensidad afectiva.

2. Suceden, sin embargo, algunas cosas más, y no menos importantes en la trayectoria poética de Eugenio Padorno, durante ese año de 1968. Los poetas nucleares del grupo generacional (González Barrera, Juan Jiménez, García Ysábal, Fernando Ramírez, José Caballero Millares, Alfonso O'Shanahan y Eugenio Padorno, a los que se suma en esta ocasión Justo Jorge) dan una nueva lectura en El Museo Canario, de Las Palmas, si bien se confirman aquellos primeros síntomas de repliegue hacia un silencio público y editorial que ha de transformarse, muy pronto, en un paréntesis reflexivo de varios años, en torno a la escritura personal de cada uno y en torno al sentido de las posiciones estéticas adoptadas en común, y que *Poesía Canaria Última* pretendió aglutinar y difundir. «Hacia 1968 —recuerda Eugenio Padorno— la dispersión del grupo es extrema: conservados los antiguos vínculos de amistad, la vida había ido entregando a cada cual otros programas y responsabilidades».

Cuantas veces me he referido a esta circunstancia, para mí indudable, se me ha discutido tal afirmación, desde fuera y desde dentro del grupo generacional. No es éste el lugar oportuno para pormenorizar los extremos del caso; pero sí debo aclarar que, al referirme a ese alejamiento de una actividad pública continuada, al menos con la intensidad y la convicción que se dejaba traslucir en años anteriores, no me ha movido intencionalidad censora alguna. En un

primer momento, puede que no percibiera con claridad las causas que condujeron a ello, y sólo transmitiera una simple impresión; pero lo que me interesaba (y ahora también) es que se estaba produciendo una nueva articulación generacional, derivada de la profunda crisis histórica del final de los años sesenta. Antes de que lográramos darnos cuenta, se había incorporado a la vida literaria insular una nueva promoción de escritores que partía, con otras convicciones y con otra voluntad de lenguaje, a la consecución de una estética que, en sus fundamentos, difería notablemente de la nuestra.

Porque, en el fondo, nosotros estábamos convencidos de crear desde una herencia histórica y desde un conocimiento sólido del lenguaje; desde una profundidad intelectual que la nueva óptica de la historia estaba haciendo saltar en pedazos. Esto, como poco, hubo de producirnos estupor. Sincerándonos interiormente, sabemos que fue así. Y que ese estupor imponía un repliegue y una reflexión: madurar un poco más, antes de apostar por nuevas opciones con las cuales seguir identificándonos. Y no es ajena a esta circunstancia la decisión de algunos de los poetas del grupo de dejar la literatura (porque ahora empezábamos a entenderla como una decisión que implicaba determinadas renunciaciones), o la de otros que se apartan de la poesía, pero derivan hacia nuevos géneros (la crítica, la narrativa, el periodismo), o —en fin— la de aquellos que se aventuran por el campo de la investigación artística. No sucedía otra cosa sino que el tiempo de la definición se había agotado y se imponía —de manera imperiosa— el tiempo de la explicación. Y en las islas, concretamente, ésa era una asignatura pendiente que se hacía imprescindible superar. Tal vez el hecho de que «Cartel», durante el período en que lo dirigiera Eugenio Padorno, se ocupara (¿no era la primera vez?) de revisar la narrativa insular, por medio de la publicación de relatos de *Alonso Quesada*, de Carlos Pinto Grote, de Pedro Lezcano, de Emilio Sánchez Ortiz, de Juan Marrero Bosch, de Luis Alemany o de Jorge Rodríguez Padrón, y

que dedicara espacio destacado a relatos de, o ensayos sobre, García Márquez, Juan Rulfo, Julio Cortázar y otros narradores hispanoamericanos, ya estaba indicando el cambio sustantivo que se produciría muy poco después.

La antología *Poesía Canaria. 1939-1969*, preparada por Lázaro Santana (Tagoro. Las Palmas, 1969) y la grabación *Poesía Canaria Viva*, acogida al mismo pie editorial (en ambas figuraba Eugenio Padorno), supusieron la culminación de aquel tiempo de intensa dedicación pública a la poesía, que entonces parece debilitarse; y el comienzo de un largo período en el cual estos escritores irán recuperando paulatinamente su voz, y su protagonismo, pero desde un escepticismo mucho mayor, derivado —sin duda— de la lógica madurez personal, y también de los nuevos derroteros estéticos por los que su escritura debe aventurarse, a partir de ese momento.

3. «*Siempre recomenzada* es el título del libro que me ha ocupado desde 1969 a 1972, y que se mantiene absolutamente inédito; en él ensayaba la búsqueda del ser histórico a través del concepto de insularidad, apuntado desde mi primera entrega, *Para decir en abril*». El comienzo de esta nueva etapa que decimos enfrenta a Eugenio Padorno, de forma decisiva, con el concepto de insularidad, implícito ya en los primeros estadios de su obra. Un compromiso que el poeta, en perfecta sincronía con la dispersión generacional referida, desarrolla —de forma simultánea— en su trabajo poético y en su preocupación por las manifestaciones artísticas del más variado signo. En tentativas similares estaba empeñado también Lázaro Santana, como demostrará sucesiva y abundantemente desde entonces, en sus ensayos y estudios sobre algunos de los más significados pintores y escultores canarios contemporáneos. Esta toma de posición de Eugenio Padorno se materializa, también, en algunas de las declaraciones públicas que, con indudable contundencia, hace por esos años. Declaraciones que merecen, al menos,

una concisa referencia en esta *teoría* que estamos definiendo.

Hasta ese momento, las manifestaciones de Eugenio Padorno se orientaban hacia la urgencia y confianza por determinar un espacio histórico y generacional pertinente, delimitando las coordenadas históricas y estéticas que podrían caracterizarlo. A partir de ahora, cuanto dice en las sucesivas entrevistas que concede, se orienta hacia una reflexión originada por el reconocimiento progresivo de su pertenencia indiscutible a esos postulados generacionales de los poetas del 65, y hacia el inmediato futuro que, lógicamente, deben asumir, sabiendo que ya otros grupos y otras actitudes solicitan su lugar en el tiempo y en el espacio de la literatura insular.

En una fotografía de 1972, la mirada aguda y chispeante de tres o cuatro años atrás, y aquella apariencia de joven atildado y estudioso (si bien, como vimos, nunca falto de serenidad), han dado paso a un rostro que no disimula una evidente madurez, que esboza una sonrisa más escéptica y menos espontánea que entonces, y cuyos ojos, destacados en el contraluz de la instantánea, reflejan una intensidad (hasta dolorida) que —como en aquella lejana imagen de la infancia— le obliga a fruncir el ceño, arqueando con vigor la ceja izquierda. Pero no es rebeldía pueril lo que su cara transparenta ya, sino una seguridad nacida de la sabiduría que el tiempo ha ido depositando en su experiencia. Quizá a esta vibración alerta que transmite su rostro se deba su rotunda afirmación de entonces, de la poesía como «respuesta sobre la condición humana del insular»; pero la «respuesta más reiterada y deleznable». Es decir, el reconocimiento de la experiencia poética como reflejo inmediato de lo frágil e inseguro (como la escritura misma) de la condición insular; y junto a ello, el convencimiento de que ya no es ésa la única respuesta, pues la narrativa ha surgido con fuerza inusitada, por más que una cierta prudencia obligue a Pa-

dorno a pronunciarse con lógicas reservas ante aquel fenómeno emergente.

Apenas dos años después, una muestra de su obra tiene cabida en la antología *Poetas españoles postcontemporáneos*, con la que José Batlló cerraría la primera etapa de su colección «El Bardo». En las «notas para una poética», redactadas con ese motivo, Eugenio Padorno ya manifestaba abiertamente sus opiniones de una poesía como «aventura lingüística», como búsqueda de la identidad insular y como «trasgresión (...) que muestra el revés del proceso creador, las costuras y remiendos del poema, las fallas artesanales por presión de estructuras violentas: hechos que aún nos hacen mantener un planteamiento moral de la realidad». Y, al hacerlo así, traslucía una mayor radicalidad en sus posiciones, que no son ciertamente distintas a las por él sostenidas desde sus principios, pero que sí se ofrecen con mayor contundencia y —consecuentemente— con mayor riesgo. De ese año de 1974 data otra entrevista, concedida por el poeta al diario *La Provincia*, de Las Palmas. Y de nuevo la imagen del escritor en aquellas páginas resulta ejemplar: el cabello, muy crecido, se derrama hasta la nuca y se enmaraña, impertinente, sobre un rostro más anguloso y demacrado; unas profundas ojeras subrayan ahora la redondez del ojo y el énfasis de la mirada, que parece prolongarse en el gesto de su mano derecha, aumentando la intensidad de sus afirmaciones. El atuendo formal de la americana y la corbata ha cedido su lugar a un fino jersey de cuello de cisne, muy arrugado. Y ese dedo, entre acusador y admonitorio, dice —como él— que «nuestros lenguajes artísticos poseen signos de doble faz, histórica y mítica, y cuando creamos, nos estamos preguntando sobre nuestra propia esencia». El gesto de la boca ya no da opción a la sonrisa: entreabre los labios con la concentración y la firmeza que conocemos, y puede asomarse hasta el origen del lenguaje literario insular, ahora sin exclusiones (como aquélla, tan torpe, que nos hiciera silenciar, durante años, la obra de Tomás Morales, como principio de la modernidad), confe-

sando el problema primordial con el que se ha enfrentado siempre esa creación literaria insular: «haber ofrecido una imagen casi exquisita de ambas manifestaciones [el romanticismo regional y el modernismo], insistiendo en las ediciones de autor o en las de bibliófilos, cuya difusión ha resultado siempre muy difícil y muy reducida». De la misma forma, se despoja de su prudencia anterior para reconocer que la novela insular, nacida con la década de los setenta, «no ha venido a "competir" con los poetas, sino a completar un panorama; no es simplemente [un grupo] nuevo, acaso [sea] único, y de alto valor sociológico». En fin, al ser interrogado sobre el silencio de los poetas de su grupo generacional, lo admite, y también apunta su causa: la «honda crisis de lenguaje que parece afectar a toda la poesía española».

El poeta asume la nueva situación, desde una perspectiva de rigor crítico y de indiscutible clarividencia histórica. Este lapsus de casi doce años que va desde la publicación de *Metamorfosis* hasta su nueva aparición, conteniendo una sintomática ordenación de toda su obra, no es un tiempo de inactividad poética; pero sí resulta un período de profunda y crucial reflexión. No en vano se halla delimitado por dos fechas críticas en la historia de nuestra generación: 1968 y el profundo cambio ideológico y estético que comporta, y 1975 (y los años inmediatamente siguientes) con los problemas de ajuste histórico, sociológico y lingüístico derivados de la transición política. No publicar no sólo fue una medida terapéutica eficaz (ese silencio no se produce en la poesía peninsular del mismo período, y de ahí la atonía y los estereotipos actuales, cuando no la peligrosa seguridad que hace repetitiva la obra de muchos notables poetas de aquel tiempo); dio pie a una reconsideración de la identidad insular, y a una indagación sobre las respuestas que el lenguaje literario tenía para ella, en unos años —también— de continuos sobresaltos para la vida política e intelectual de las islas.

Por esa misma razón, se inicia entonces una toma de postura conjunta entre los intelectuales, en torno a la oportunidad o la conveniencia de abandonar o no el archipiélago, para cumplir su trabajo a plenitud. Una polémica (a veces, latente; a veces, manifiesta) que llega hasta hoy. Tercia entonces en ella Eugenio Padorno, afirmando las posibilidades creativas de quienes optan voluntariamente por quedarse («los que permanecemos en las islas pensamos que sí [se puede realizar una labor intelectual], contando con el valor de la propia obra y la atención creciente de las editoriales»), y la necesidad de aglutinar en unas conversaciones fructíferas a «arquitectos, pintores, narradores, poetas, críticos», para definir una trayectoria intelectual regional, pero «aspirando, sí, a un (...) sentido de universalidad». Para añadir, inmediatamente, que en ese encuentro quizá fuese posible determinar las causas del creciente abandono de las islas por parte de los intelectuales de los más dispares campos de la creación, la investigación y la ciencia. «Yo no creo —concluye— en fundamentales “razones de exilio”, y sí en factores de convivencia: todos nos volveremos a enfadar con todos todavía muchas veces». En esta agitación vivió la obra de Eugenio Padorno durante los últimos años setenta, y esa crisis fue adensando todavía más su lenguaje, y solicitando del poeta un retorno a su escritura, para leerla entonces desde una perspectiva nueva, con esa mirada más exigente, que lo mismo se vuelca sobre el concepto de insularidad, y sobre la afirmación de ese compromiso, que se agita, incómoda, en las peligrosas limitaciones que esa misma condición parece generar constantemente.

Este *regreso* a su voz y a su escritura dibuja un movimiento de preservación y liberación de las mismas. «Es preocupante —dirá, en una lúcida reflexión posterior— que por efecto “impuesto” —es decir, por preservación de contagios— la cultura canaria incurra en una posición de clausura, y lo que es peor: que se acoja a esa fórmula suicida por el error de extremar la tendencia a la introversión». Y la *metamorfosis* que requiere para su poesía no es distinta, ni paralela,

sino perfectamente intercambiable con este proceso operado en su experiencia vital e intelectual: decisión y responsabilidad que el poeta asume, no por resignación, sino tras una lenta y progresiva comprensión de su compromiso como escritor. Hay, en 1977, una breve entrega de inéditos que publica Taller de Ediciones JB, en Madrid, *Comedia* es su título. Pero protagonizará también otros acontecimientos entre ese año y 1980. Por ejemplo, la resurrección de la colección Mafasca (ahora, Mafasca para Bibliófilos), con títulos de José Luis Pernas, José Luis Gallardo, Antonio de la Nuez, Andrés Sánchez Robayna, Ángel Sánchez, y con un volumen colectivo, *Pictografías para un cuerpo*, que reunía varios ensayos, de dos o tres generaciones, sobre la poesía de Domingo Rivero, en la que ya Padorno había comenzado a investigar con intensidad y con pasión. Me parece que aquel libro y esa nueva salida de Mafasca, intentando —como en la primera época— un contacto intergeneracional, y la recuperación de Domingo Rivero a varias voces, ya eran más evidencias que indicios de su retorno sucesivo a las líneas medulares de esta *teoría de la experiencia* que tan sólidamente ha ido configurando nuestro escritor.

Como lo es, también, el texto que redactó en 1976, ponencia para el I Congreso de Poesía Canaria, celebrado entonces en La Laguna, «Alrededores de una experiencia poética», y que más tarde se publicaría en la revista gran-canaria *Fablas* (Las Palmas, 1979), con el título revelador de «La generación poética de 1965 o de *Poesía Canaria Última*», en donde, junto a la crónica de aquellos años, y siguiendo con atención los pasos del grupo, se permite iluminar el sentido de fijeza cambiante que tiene su obra, y que justifica «los cambios por los que discurrió, discurre o habrá de discurrir el trabajo que exige mi conciencia»; y reconocer, ya sin complejo alguno, el valor de *generación* (en todos los sentidos de la palabra) que aquel enclave de 1965 tiene para Eugenio Padorno, y para todos los implicados en aquel compromiso.

4. Así llegamos al año 1980 y a la segunda edición de *Metamorfosis*, ahora en la colección Mafasca para Bibliófilos. Edición que es en realidad una reescritura del libro anterior, y un replanteamiento y reordenación de la obra toda de Padorno hasta esa fecha, para cumplir el objetivo trazado por el poeta: ver y ofrecer su poesía como una lectura sucesiva de sí misma, como un cuerpo textual único que genera sus propios ritmos y solicita sus propias transformaciones. El poeta, entonces, lo mismo que el lector, afronta una nueva lectura de sus textos, desde la disciplina de las variaciones que él mismo se ha impuesto, y que se materializa —como explica— en una «natural transformación escrituraria» y en un «proceso de producción significativa a que se han visto de nuevo sometidos muchos de estos poemas, según una relectura que atendió (...) a confrontar la contemporaneidad de lenguaje de autor y objeto de escritura, por así definir la búsqueda de una esencialidad». Ello nos indica, como ya advertíamos desde el comienzo, el carácter cíclico de esta obra, iniciado en el descubrimiento de una realidad esencial, inaugural, y que en ella misma culmina, una vez traspasada la prueba de la asunción de una temporalidad solidaria.

El poeta, en el introito del libro, ya nos refiere la presumible ordenación seriada de toda su poesía, desde 1958 a 1979, en diez apartados rigurosamente dispuestos: una serie cerrada cuyas partes, además, se implican unas a otras, y no sólo por la mera coincidencia cronológica. Existe una interrelación sustantiva que resulta mucho más relevante, puesto que deriva del enfrentamiento dialéctico permanente entre lenguaje (sujeto) y escritura (objeto), fundamental para que el proceso se cumpla de un modo perfecto («Cada poema —fragmento del relato de la propia poesía— pretende irrumpir significándose a sí mismo; como fragmento del relato de una voz, el poema no es más que el desarrollo exigido por su Forma final, de acuerdo con leyes específicas que resultarían inaplicables a la génesis y desarrollo de cualquier otro texto», escribirá, más tarde, en *Septenario*).

Un orden que equivale a un mundo cerrado descubierto en aquella primera (y lejana) pulsión intelectual; pero un orden, también, abierto siempre a una metamorfosis posible; y así lo demuestra el hecho de que esta edición de 1980 sólo recoja cuatro de las diez secciones sucesivas que forman la totalidad de la obra. Un orden abierto a la voluntad cambiante del escritor-lector que entiende esa conquista suya como una «progresión en frontal fijeza cambiante». La repetida lectura de lo escrito desemboca en una escritura *siempre recomenzada* que se revela, de esa manera, como conocimiento sucesivo y plural, capaz de inaugurar, una vez más y siempre, el ciclo de relectura, reescritura y nuevo conocimiento sucesivo y plural. «Los irritantes cambios que hay en mis poemas —versiones, recreaciones, etc.— expresan distanciamientos, aproximaciones y acosos, desde distintas perspectivas, a aquella Forma final».

Los cambios más evidentes producidos en la obra de Eugenio Padorno, según testimonia esta entrega, son los cambios de orden de los poemas en el discurso general de la obra, o las alteraciones producidas en el seno de cada uno de estos textos (algunos —y muy significativos— se mantienen, sin embargo, tal y como aparecieron en su publicación original); cambios que afectan, también, al ritmo del verso que se explaya y completa en la sucesión lineal de la prosa; o que se manifiestan en la eliminación de ciertos poemas (que, presumiblemente, podrían haberse incorporado a las nuevas entregas de la serie, todavía inéditas como tales). Pero con ser esto importante, porque nos explica mucho de la poética sucesiva de Padorno, lo es más la evidencia de que, una vez determinados los límites de un espacio/tiempo poético, el escritor se abisma en el instante de la escritura («afirmación dulcísima de estar») para adivinar, no sin perplejidad ni inquietud, la identidad de un conocimiento, producto del debate entre esencia poética y existencia del sujeto («¿Qué relación hay entre este sonido de arañar el papel y el silencioso discurrir de la mente?»). «Un saber de lo real» que se convierte en obsesión, en

verdadera y dolorosa pasión, en angustia, como antes apuntábamos y como ahora se explicita ya de forma indudable. Esta relectura/reescritura de 1980 supone, por lo tanto, una necesidad de clarificación por parte del poeta, que sólo se alcanza a medida que la palabra adquiere una mayor y más rigurosa concisión, al tiempo que crece en intensidad la meditación del autor sobre los efectos degradatorios de la existencia («Escribir es echar el fundamento sobre el que tenemos que pisar para avanzar a ciegas»), del tiempo como tajo donde parece decapitada la ilusión inaugural del conocimiento, hasta hacerse sabiduría.

Esta voluntad clarificadora se hace más evidente en aquellos poemas cuya vinculación a la experiencia solidaria es mayor. En concreto, los poemas amorosos que si, en la primera edición de *Metamorfosis*, se acogían al epígrafe de «El buen amor», se reúnen ahora bajo el título común de «Memoria de la claridad», ya de suyo elocuente. Son poemas que, desde 1968, se abrían a la explicación, aunque —entonces— su desbordada ternura impedía que se alcanzara la distancia suficiente. Ternura que no era un sentimiento limitador por deficiencias del poeta, sino porque necesitaba de este tiempo, ahora ya transcurrido, para superarse y trascenderse.

5. El rostro del poeta se halla ahora poblado de una espesa barba entrecana. El pelo, largo y revuelto, le cae casi sobre los hombros. No han desaparecido, sin embargo, ni la intensidad de la mirada ni la serena concentración del gesto, mientras lee, de nuevo desde una tribuna pública, sus poemas. Igual que años atrás, también la mano derecha se desliza por el borde de la mesa, y la izquierda se posa con suavidad sobre el papel. La boca, entreabierta, para dejar escapar sólo la palabra precisa. Bajo las cejas, arqueadas por el énfasis de esa palabra, los ojos —entre proféticos y menesterosos— brillan. La lectura, celebrada en el Club Prensa Canaria, el 29 de octubre de 1980, tiene un título muy significativo, «Memoria poética», y el escritor será

presentado por Alfonso O'Shanahan. El poeta, de nuevo, anudando los ciclos de su memoria (tiempo y escritura), y arraigándose en su identidad (espacio y lenguaje), como al año siguiente, y desde la misma tribuna, cuando estrene sus *Cinco Canciones*, musicadas por Carlos Cruz de Castro e interpretadas por Mario y Lola Guerra. Todo ello desde la sabia madurez que ofrece —como vimos— la relectura que, a lo largo de varios años, ha hecho de su obra poética ya definitivamente personalizada. Así lo demuestra su inclusión en la antología, preparada y traducida por Felipe Boso y Ricardo Bada, *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, aparecida en Colonia, en ese mismo año de 1981.

Esa memoria y esa identidad no sólo se agotan en la estricta palabra poética; también, desde hace años, Eugenio Padorno las busca en los signos de la creación artística insular, como imagen donde confirmar sus intuiciones y como voces donde hallar respuesta a sus urgencias definitorias. El trabajo iniciado en 1972, sobre el pintor y escritor Juan Ismael, y que se ampliará y completará a medida que Padorno entabla una cada vez más estrecha amistad con el artista, desemboca —primero— en una conferencia pronunciada por nuestro escritor en 1981, y —más tarde— en un volumen, *Juan Ismael (1907-1981)*, editado por la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, en 1982. En ese trabajo, Padorno analiza los rasgos de la personalidad y de la obra del artista, a través de los cuales le es dado establecer sus propias señas de identidad, en las coordenadas de la isla y en la exigencia del lenguaje creador. Juan Ismael será así «el ejemplo, o el avance, de lo que significa para cualquier autor canario empeñarse en realizar su creación en las islas; o sea: penalidades e ingratiitudes»; modelo de honestidad, también, en tanto su proceso creador no estuvo nunca contaminado ni por intereses personales ni por livianas apetencias de profesionalidad.

Pero a Padorno le interesa igualmente la conexión de Juan Ismael con las claves del indigenismo canario que los artistas vinculados a la Escuela «Luján Pérez» promovieron hacia el primer tercio de este siglo, y con las sucesivas etapas que lo conducen desde los primeros ejercicios en la abstracción hasta el «hallazgo del objeto (volumen, cuerpo) capaz de irradiar simultáneamente una pluralidad de sugerencias», pasando por la búsqueda del «paisaje metafísico», en donde lo supuestamente surrealista de su obra apenas es un ejercicio de subversión en las claves de la irracionalidad de ese movimiento. He anotado estas líneas fundamentales del estudio de Eugenio Padorno por cuanto nos orientan hacia su situación personal y literaria en ese momento. Como la de Juan Ismael, su obra también ha querido hacerse en y desde la isla; también ha rastreado las señas de su espacio y de su tiempo, y también como aquella se ha movido con ese afán de trascendencia, de superación sucesiva de las barreras de la realidad, y de adensamiento progresivo del lenguaje, para dar —al fin— con esa pluralidad originada en el contacto dialógico con las formas, con el cuerpo de las palabras, y provocar a partir de ahí insospechadas sugerencias. Ambos autores se debaten entre la pulsión creadora y la perplejidad atenazadora de los límites: como en la vida, en la textura de sus obras respectivas que —en concomitante radicalidad— no son espacios diferentes sino intercambiables en una espejeante confrontación.

Intercambio de imágenes y de rostros en la superficie insular, que se prolonga en la calidad del instrumento que los dice (voz o mirada), cuando Eugenio Padorno se decide, por esos años también, a profundizar en su lectura, ya de mucho tiempo, de Domingo Rivero, y trabaja sobre la obra de ese poeta fundacional, en el terreno arduo y complejo de la fijación de textos y del estudio de variantes, de manera que —por fin— pueda tenerse una exacta y completa ordenación de la, todavía hoy, desconocida obra de Rivero. Una breve muestra de este trabajo es la edición que el propio Padorno hace, en Mafasca para Bibliófilos, de *Dos poemas*

de circunstancias de Domingo Rivero (1981), con una nota previa, referida precisamente al contexto de esos dos poemas menores. Y junto a ello, la reedición de *Pictografías para un cuerpo* (I. B. Mixto «Domingo Rivero», Arucas, Gran Canaria, 1981), en la que aplica diversas correcciones, añade algún texto más e incluye una serie de grabados ilustrativos. Imágenes y rostro, voz y mirada que vuelven a establecerse en ese diálogo silencioso del poema, cuando publique, en 1982, en la revista *Cervo Volante*, de Roma, «Scarto di segnate/Discard of marcked/Descarte de marcadas», antología trilingüe con traducción de Edoardo Sanguinetti; y cuando aparezca —también en Mafasca para Bibliófilos— el poema *Borrador*, originado en una larga conversación con el escultor Martín Chirino, y definitivamente configurado meses después de aquel encuentro. En este «borrador», como Padorno insiste en considerarlo, los versos «intentan reproducir (...) la expresión material de lo indefinido antes que de lo inacabado». Indefinición procedente de la misma materia del diálogo que, en su origen, había conjurado las palabras del poeta; ese orden alternativo de voces y silencios, uno más en esta cadena que hemos definido sumariamente en los párrafos anteriores.

Y en perfecta sincronía con todo ello se encuentra el artículo «¿Cultura canaria o cultura en Canarias?», publicado en el diario *Canarias* 7 (Las Palmas, octubre 1982) que, si bien arranca del compromiso con la identidad insular, afirmado más o menos conscientemente desde aquella primera mirada perpleja del joven estudiante de literatura, frente al mar de Las Canteras, y desarrollado, más tarde, en la conciencia generacional que para Eugenio Padorno resultará, desde entonces, irrenunciable, concluye en una reflexión mucho más compleja, si bien no exenta de distanciada y juiciosa ironía, por lo que resulta mucho más inquietante y sugerente.

Esta capacidad crítica que ahora tiene su mirada, al acercarse a tal disyuntiva, desemboca en dos o tres afirmaciones,

capitales para entender el último estadio de esta *teoría de la experiencia*: la alternativa en que se resume el conflicto de esa identidad insular «involucra —escribe Eugenio Padorno— el sentido de un estar en la historia y de la historia en que se enmarca ese estar»; y, en consecuencia, los productos literarios y artísticos que podrían resolverla serían aquellos «que en distintos momentos históricos se han declarado consecuencia de una firme e incisiva concienciación psico-geográfica». Ni el proceso cultural que indudablemente se da en las islas con rasgos específicos está «incontaminado de la producción cultural de otros pueblos», ni se puede admitir que se reduzca a aquellas muestras de un «irrelevante y caótico proceso de producción cultural», protagonizado por naturales de las islas, o residentes en ellas durante largos años, pero que adoptan al archipiélago como mero indicador geográfico. «Toda cultura es testimonio de su propia concepción de lo universal, único lenguaje que le permite establecer un diálogo con la cultura de los demás pueblos»: de nuevo nos encontramos con la idea clave de la contemplación y el diálogo con el otro, con la propia imagen multiplicada en los sucesivos rostros (cuerpos, voces) en los cuales logramos reconocernos; no en la singularidad preservada del *buen salvaje*, sino en la complejidad que la historia ha ido conformando con sus sucesivos depósitos de aceptaciones y rechazos.

Y ese otro, o esos otros, nos orientan en un sentido muy claro: «esos esbozos que acometidos a espaldas de la ortodoxia aristotélica, han enunciado al otro lado del Atlántico» la identidad de lo hispanoamericano, esa doble faz —siempre en conflicto y siempre por ello incompleta— que tan familiar, por lo mismo, nos resulta a los canarios. En una palabra: Eugenio Padorno conjura aquí la necesidad de una distancia (un filosofar, «suplido a ratos, entre nosotros, por la poesía») que no sólo se produzca en el discurso intelectual, sino en la misma opción estética de unas formas, y hasta en el espacio geográfico en el que aquélla pueda materializarse.

V. SALIDA Y REGRESO

En el otoño de 1983, Eugenio Padorno se traslada a París, ciudad en donde residirá —ejerciendo como catedrático del INBAD de la capital francesa— hasta el verano de 1988 en que regresa a la isla, cuando su situación administrativa le permitía prolongar por un año más su estancia en aquella ciudad. «¿Qué ha llevado a Padorno al autoexilio parisino?», se preguntaría Alfonso O'Shanahan, tras la lectura de las prosas reunidas en *Septenario*; para contestarse que «sin duda, ha tratado de marcar la distancia, la perspectiva que le permita el análisis necesario y sereno» de su condición insular, y de su consiguiente compromiso poético, tan largamente madurado en la soledad y en el silencio de la introversión personal y literaria a que lo había obligado un contexto muchas veces hostil. Pero O'Shanahan da una explicación muy limitada; no tiene en cuenta —por ejemplo— que, desde su llegada a París, Eugenio Padorno se integró en un diálogo poético que buscaba el reconocimiento de su propia voz y su propia imagen en las imágenes y las voces de aquellos poetas afines que, en París y en lengua francesa, desarrollaban su escritura. Ya en 1984 participa en el Seminario de Traducción de Royaumont, celebrado en la abadía del mismo nombre. Allí, Bernard Noël, Emmanuel Hocquard, Rémy Hourcade y otros traducen poemas suyos, al tiempo que él se familiariza con la lectura de textos de aquéllos.

Finalizado su primer curso en Francia (agosto de 1984), Padorno concede unas declaraciones al diario *La Provincia*, de Las Palmas, en las que intenta un primer balance de su nueva experiencia, que si no contradice las posiciones vitales e intelectuales por él mismo expresadas inmediatamente antes de su salida de las islas, sí altera sustancialmente la óptica desde la cual se producen: era la perspectiva aludida por Alfonso O'Shanahan; pero eran resultado —también— de otro modo, más arriesgado y radical, de diálogo. Otro modo que se manifiesta en la mayor franqueza y jovialidad

de su aspecto: la mirada sigue siendo intensa, y concentrada en su interlocutor y en la idea que va exponiendo; pero el pelo se ha aquietado y la cara, limpia y rotunda, como si acabara de despojarse de toda máscara de duda o recelo, parece mucho más próxima, enmarcada bajo las bien pobladas cejas. Se ha desbloqueado, incluso, la serena seriedad de imágenes anteriores: la sonrisa ya es mucho más sabia, irónica y distendida; la mano, ayudando como siempre al gesto y a la voz a producirse y establecerse en el espacio del diálogo, sube alguna vez hasta la frente para ayudar a la reflexión, con un ligero frotar de las sienes. El rostro y los ademanes del poeta (también su atuendo; ahora sencillamente informal) son, una vez más, de sobra elocuentes; un exacto testimonio gráfico de esa *metamorfosis* que, paso a paso, se ha afirmado e intensificado.

Testimonio que nos exige un reconocimiento: la resistencia a la fijeza, la absoluta seguridad —confesada en 1974— de que «mi concepción de la poesía ha cambiado (...) y espero que siga cambiando al margen de toda profesionalidad dentro de la literatura», no es sólo consecuencia de una lógica evolución en el tiempo, sino del convencimiento de que la creación literaria está reñida, por principio, con fórmulas y estereotipos; que, para *ser*, debe contentarse a sí misma, desarrollar —desde dentro de sí misma— la semilla de la inseguridad y de la desconfianza («Atado a mi tema como lo estoy a mi propia caligrafía, a la profunda fijeza de sus rasgos; veo, en las sinuosidades, ascensiones y derrumbes del trazo, el programa que ignoro, de la única idea»): una fijeza cambiante que Eugenio Padorno reconoce ahora en la obra de Lezama Lima o en la de José Ángel Valente, polos de una tensión sucesiva, de una rotación necesaria, como dice, y no por casualidad, en esas declaraciones.

Pero, ¿qué ha significado París en este itinerario que la vida y la poesía de Eugenio Padorno han seguido de forma paralela y reflexiva? Una distancia, sí. Pero también —como el propio autor ha alcanzado a explicar— «una prueba

ubicua para contemplar mejor Canarias», «un espejo retrovisor de las islas» que le permitirá un arraigo más profundo y clarividente en aquella identidad, tan afanosamente indagada desde las perplejidades iniciales que deslumbraron al poeta en su adolescencia. Y no resulta una «muletilla» socorrida para la conversación el que Eugenio Padorno diga que «los políticos debían ser generosos, becando a los jóvenes para que salgan de la tierra: invitándolos a contrastar sus razones de amor u odio»; pues esa reflexión insular, alentada por la luz y el aire marinos que, inesperada pero sutilmente, se instalan en «la penumbra —¿aún de invierno?— de este jardincillo de la *rue Longchamp*»; y también por «el azar de los días» que le impulsa a escribir de una *resurrección* («ver otra cosa que lo que miro y oír otra cosa que este silencio»). Esa reflexión —digo— se origina en el interrogante que, apenas dos años atrás, y como testimonio de un tiempo concluido y de una decisión inaplazable, había formulado en la isla. Disyuntiva que no podía resolverse ni con la prescindencia exclusivista (casticista) de uno de los dos extremos, ni tampoco con el silencio («la mejor estrategia de nuestra tradición literaria contra el vacío cultural») o con el convencimiento de que «escribir o no escribir en Canarias, sensación que debe cambiar inminentemente a la fuerza, haya dado siempre igual».

2. ¿Dónde, entonces, situarnos para abordar este conflicto permanente, esta perplejidad insoluble que o nos atenaza o nos obliga a la huida? Fruto de un planteamiento así, que se produce —síntoma muy a tener en cuenta— de forma casi simultánea a la salida de Padorno del archipiélago, será ese texto divagatorio («cortocircuito de ideas: ideas que aparecen y desaparecen: visión *geológica* del fragmento mientras dura el relámpago») donde esos fragmentos se buscan o se superponen —círculos concéntricos también— hasta configurar una purificación. Un texto que resulta especialmente revelador, y que por eso nos ha acompañado —de principio a fin— en nuestra *teoría. Septenario* se escribe en París, en los siete días que van desde el 14 al 21

de abril de 1984; se publica, más tarde, en la revista tinerfeña *Gaceta de Canarias* (año II, núm. 8, 1984), y aparece definitivamente, con el material gráfico requerido por el autor y del que no dispuso para la primera salida pública, en la colección Mafasca para Bibliófilos (Las Palmas, 1985), como una de las «entregas de fijeza cambiante» que constituyen el perfecto entramado de la escritura de Eugenio Padorno.

Nos hemos referido, en diversas ocasiones, a *Septenario*; pero de esa rotación de imágenes que en tan breve cuadernillo se origina, y que no es otra cosa que la representación más clarividente, y más dramática también, de la *metamorfosis* padorniana, hemos dejado para este tramo final la órbita descrita por la reflexión sobre la insularidad que, también en el libro, es la consecuencia ulterior del trazado de su *poética*. Es otro movimiento en el que se refleja también la unidad de la *teoría* que, en sus simultáneas y espejeantes referencias, se cumple aquí de modo perfecto. Biografía y memoria (de lugares y de gentes), escritura y meditación, poesía e ideología, se contemplan y dialogan en la fijeza cambiante de un París sobre el que emerge, superpuesta, la imagen de Las Palmas; de «la penumbra de esta pieza de Longchamp» que es también «la sala semi-apagada de un concierto» o la página en donde se despliega «el hilo errado del acierto de esta escritura inútil»; de las «muchachas semidesnudas [que] tomaban el sol esta mañana en los muelles del Sena» como al borde de «un mar azul y verde, en gran formato, coloreado a trechos (...) al fondo de la calle Gran Canaria.» Contemplación y diálogo que se resuelve en palabra, en lenguaje. Pero palabra que brota ¿de dónde? Ya no es lengua (instrumento) sino lenguaje (aliento diferenciado, voz) y, por lo tanto, «interpretación del mundo autointerpretándose».

Interpretación y autointerpretación que, en el caso de la palabra insular, desembocan, una y otra vez, en el «permanente ensayo general de una definición que siempre estará

por alcanzar»; en una incertidumbre, en una duda, que es tema de posibles propuestas teóricas, pero también impulso del lenguaje que las configura. Aliento y acento huérfanos de tradición. Por pertenecer a una de esas culturas que «en el orden hispánico devinieron marginales respecto a la cultura occidental», la originada en Canarias ha hecho «de la duda su motivo fundamental» y, al asumirlo así, «se piensa fuera de la historicidad, acaso porque perciba la tradición en que está inmersa como un proceso “excluyente” de lenguaje y de lengua en discontinuidad, de posesión y desposesión alternantes». Si volvemos al artículo de 1982 (y, en cierta medida, a las declaraciones de Padorno en la segunda mitad de los setenta), no nos cabe duda de que en su diagnóstico, desde el *retrovisor* de la distancia geográfica en que se sitúa dos años después, resulta mucho menos ambiguo y —desde luego— muy certero. No está renunciando al conflicto que lo define, y que en su obra se ha expresado siempre sin fáciles concesiones a cualquier *impostación* que pudiera hacerla más inteligible (me parece que este recorrido por su experiencia literaria desmiente ese cómodo estereotipo crítico del hermetismo que, con ceguera evidente, se ha aplicado a la poesía de Padorno), sino aplicando al mismo la perspectiva de una mayor madurez; y por eso trasciende la superficie anecdótica hasta llegar, sin temor ni vergüenza, al fondo en el que resplandecen sus riquísimas posibilidades, y donde también nos asaltan las servidumbres, paradójicamente engrandecidas por quienes dicen ser más rigurosos a la hora de concretar aquella definición imposible.

Lo canario —dice Eugenio Padorno— no es aquella «anécdota costumbrista de un existir marcado por una incorregible atonía vital», cuya fórmula acuñara el propio *Alonso Quesada*. Y «si no es lo prehispánico, sí es el resultado de su añoranza (o de su invención) y de su negación. Lo único que cuenta es que desconocemos parte de nuestro propio rostro.» Entendiéndolo así, el cosmopolitismo de nuestra cultura «no es una añadidura a lo universal; es, desde siempre, una

diferencia integrada en la suma total de lo universal»: lo que de singular pueda ofrecer nuestra constitutiva incertidumbre, nuestro lenguaje oblicuo y sugerente, nuestra constante bipolaridad entre la invención y la negación de lo imaginado, sin excluir nunca ninguno de los dos extremos.

Alfonso O'Shanahan, para conducir su análisis hasta el sentido y compromiso del escritor insular, que tanto había preocupado a Padorno en los últimos años, insiste en el tema del exilio y de las implicaciones del mismo en la visión padorniana de la insularidad. En los dos párrafos escasos que nuestro autor dedica a este particular, a este fogonazo de la rotación de su propia imagen, advierte —no sin escepticismo, no sin implícito dolor— que «la voz del poeta canario, que adquiere a veces las modulaciones de quien vive un raro confinamiento en el laberinto del tiempo, sólo puede ratificar la existencia de su eco. Arrasada la conciencia de profesionalidad, el poeta canario parece haber comprendido, entre la indiferencia de los suyos, el insólito designio de su tarea: la construcción de una obra hermosa, trágica e inútil». O'Shanahan, entonces, insiste en preguntarse por esa inutilidad a la que Padorno se refiere; pero su comentario deriva hacia una concepción bien distinta de la inutilidad, y se empeña en proponer al autor de *Septenario* un nuevo interrogante, apoyado en una imagen idílica (diría que hasta superficialmente turística) de la isla, echando mano del testimonio que Crawford Flitch trasmite a Unamuno, sobre Fuerteventura. La posición de O'Shanahan se limita, una vez más, a la reiteración de los mecanismos de defensa del insular ante la dramática alternativa de su realidad: un temor implícito que obstaculiza el reconocimiento de la verdadera condición insular. La distancia, la perspectiva —en el espacio y en el tiempo— ha marcado la diferencia: despojado del temor hacia otros requerimientos, próximos y estériles, Eugenio Padorno logra ver con total clarividencia en qué frontera se debate y hacia qué revelación se abre su palabra.

En 1984, poemas de Eugenio Padorno se incluyen en el breve «mustrario de urgencia» que, sobre dos generaciones insulares, publicó la revista barcelonesa *El Ciervo* (núm. 398, abril 1984); y en 1986 se recogen textos suyos en la antología *Poesía Canaria 1940-1984*, de Sebastián de la Nuez (Interinsular. Tenerife) y en la «Muestra de poesía canaria», de la revista *Peña Labra* (Diputación Regional de Cantabria. Invierno 1986. Núm. 60). En diciembre de ese mismo año organiza, en París, una serie de lecturas y coloquios sobre «Distintas tendencias de la poesía española de posguerra», fruto de la cual será el volumen *De poesía española actual* (París, 1987), auspiciado todo ello por la Agregaduría de Educación a la Embajada Española. En 1987, continuando con aquel intercambio poético comenzado nada más llegar a la capital francesa, traduce *Des nuages et brouillards* de Emmanuel Hocquard (vid. revista *Sintaxis*. Tenerife, 1987), participa en el Primer Festival Internacional de Poesía y lee sus poemas en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, dentro del ciclo «Espagne: Dynamiques et Interrogations».

En 1988, en fin, regresa a Gran Canaria (viaja a París, en septiembre, para participar en el II Festival Internacional de Poesía), reintegrándose a su trabajo docente y a la elaboración del estudio sobre Domingo Rivero. En diciembre, aparece en París (Ed. Royaumont) una antología de su obra poética, *Du labyrinthe du monde au monde du labyrinthe*, traducida por Bernard Noël. Este regreso interrumpe, de momento, esta *teoría*; pero no la agota, ni mucho menos. Ese estudio textual de Rivero y las luces que ofrece la poética de *Septenario* sitúan a nuestro poeta en una posición óptima para que su obra, que en los últimos años no ha dejado de crecer girando en torno a esos núcleos que la originaron, continúe su constante e ininterrumpida *metamorfosis*.

VI. NOTA A ESTA EDICIÓN

La selección de textos que a continuación se ofrece ha sido realizada, conjuntamente, por el autor y el preparador de esta edición. Como quiera que no se trata de una antología selectiva sino abarcadora, hemos creído conveniente dar este título de *Teoría de una experiencia* que acoge el desarrollo de la poesía de Eugenio Padorno desde 1964 hasta la fecha.

Para el esclarecimiento bibliográfico de algunos poemas recogidos en esta *Teoría de una experiencia* puede ser útil la consulta de la «Noticia sobre esta edición» que aparece en *Metamorfosis 1972-1977* (Las Palmas, 1980, Colección «Mafasca para bibliófilos»).

Para la presente edición se han tenido en cuenta los epígrafes originales, y aquí encabezan de nuevo las correspondientes secciones.

A *Septenario* sigue el «Últílogo» que figura en su edición francesa.

Asimismo se consignan las dedicatorias de los textos: «Los Almendros de Jlebnikov», a Josefina y Manuel Padorno; «Cariátides», a Manuel Hernández Suárez; «El Minotauro», a Delia y Carlos Pinto Grote; «El Topo», a Francisco Hernández Rodríguez; «Tablero de Ajedrez», a Joaquín Artiles; «Tinta de Sol», a Andrés Sánchez Robayna; «Borrador», a Martín Chirino; *Septenario*, a Bernard Noël; el conjunto, a Berta.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA DE EUGENIO PADORNO

METAMORFOSIS

Primera edición: 1969.

Segunda edición: 1980.

Tercera edición: 1989.

HABITANTE EN LUZ

Primera edición: 1964.

Segunda edición: 1989.

PARA DECIR EN ABRIL

Primera edición: 1965.

Segunda edición: 1980.

Tercera edición: 1989.

MEMORIA DE LA CLARIDAD

Primera edición: 1965.

Segunda edición: 1969.

Tercera edición: 1980.

Cuarta edición: 1989.

CANDELABRO DE SIETE BRAZOS

Primera edición: 1969.

Segunda edición: 1980.

Tercera edición: 1989.

COMEDIA

Primera edición: 1977.

Segunda edición: 1989.

SEPTENARIO

Primera edición: 1984.

Segunda edición: 1985.

Tercera edición: 1989.

CAMBIADO POR SILENCIO

Primera edición: 1989.

TEORÍA
DE UNA EXPERIENCIA

METAMORFOSIS

*Mos erat antiquus niueis atrisque lapillis,
his damnare reos. illis absolvere culpa;
tunc quoque sic lata est sententia tristis et omnis
calculus immitem demittitur ater in urnam.
Quae simul effudit numerandos uersa lapillos,
omnibus e nigro color est mutatus in album
candidaque Herculeo sententia numine facta
solvit Alemoniden.*

P.OVIDII NASONIS

HABITANTE EN LUZ

Destino de la luz, nunca te acabes.

LUIS FERIA

I

HABITANTE en luz,
sentir sus embestidas
por los alrededores tibios
de las formas precisas,
sembradas a voleo. Vienen creciendo
hasta mis labios de no sé qué venero.
Miedo me da de alzar los hombros
por no romper su transparencia.

Entre la hierba azul
corren verdes mansos hilos de agua
hacia no sé qué ternura de no ser.

Todo me está diciendo: estás.

En el fondo del aire
espera una forma posible
de la muerte,
virgen para tus ojos que preguntan,
oh viajero en la luz,
de paso hacia la nada.

II

EN la madrugada
alguien canta al otro lado
del muro: resurrección íntima,
pura, pan.

Silencio a la redonda
de mi ser: olas
lentas de luz
penetran la materia,
dan a los cuerpos
su justa soledad.

Tras la ventana un hálito
se cimbrea verde sobre los árboles,
trémulo de llegada.

Alguna hoja
cae
en el agua elemental y clara
de la nada:
se ahonda el mundo.

III

BROTE la luz
hacia lo dentro,
busque el cauce más puro
por mis ojos, hoce su fábula
el paisaje: se sabe
el hueso recorrido de sueños,
y voz que va poblando parameras.

Afirmación dulcísima
de estar
aún entre los temblorosos brazos
de la nada,
mientras los álamos
retienen la luz última
para que sea tocado
ese vellón de oscuridad
que en torno se adelanta.

IV

ABRO el postigo de la luz:
la vida, el aire nuevo
oliendo las cortinas:
ven a que te acaricie,
pósate aquí sin alas
ahora que ya peligras
de ser algo.

Cierro el postigo de la luz,
a tientas piso la arena ciega,
piso tu voz,
palomas que atraviesan la piedra
con amorosa pretensión de ser aire.

Mira

cómo nos va arrimando el viento
por los muros
la tierra fabulosa que somos
al atardecer: siéntete ya tú mismo
la propia claridad venida a menos.

Venga

la noche, eche su llave
a todo cuanto pueda,
porque mañana a nadie
encontrará en la casa.

V

COMO la luz, el hombre.
Como la luz, sabe
su oficio de última claridad.

Como el maíz que ansía
su amarillo definitivo
y desde mucho antes
mal viento lo acechaba.

En el aire
cavado tiene el hombre
sitio donde morir
en cada resplandor de este momento.

Sabe su oficio
de última claridad.

Alucinados ojos lleva. El hombre.

VI

NADA puede pasar
que nos asombre. Riesgo
común es el vivir, pero solemne,
como las brumas desdibujando la ciudad.

Para todos de nuevo
hará justicia el sol mañana.

Ruinas hay humeantes
por tu cuerpo
que trascienden a mí,
se reconocen.

¡El día! Ved su templo.
Mirad al hombre ahora,
al hombre.

y VII

NO la tierra que me yergue único y solo con raíz cambiante de lenguajes; ésta que me flanquea con su espesor de luz picoteada por gaviotas: la que me abisma el cuerpo en derredor, por siempre adivinado como hondo hueso de celajes.

PARA DECIR EN ABRIL

Este vivir, ¿qué será?

SAN JUAN DE LA CRUZ

I

¿QUIÉN dijo en medio de este aire
otoño? No sólo arrumbará las hojas.

Por este campo, por este pan
desolado, eludirá su cita,
pero sé que vendrá.

Tañe la sangre en cada ser
y aún no es la hora.

II

A cada palpito se cumple larga historia,
nadie regresa a él, mientras la brisa
dora desde siempre su fruto. El hombre
somos bajo la bóveda del vuelo
primero de las aves.

No estamos solos en la mañana
inédita del mundo.

HOMBRES SEMBRADOS

III

RESPIRA luz el día por su curso
oreando los trigos; si ayer bien me asombraba
su amarillo, hoy ya me gana todo el igual
cabeceo de los seres.

HUÉSPED DEL TIEMPO

IV

VAN por su laberinto las palomas,
y es lo justo. En ti, vellón
que no se extingue, pongo
mi cuerpo al sol; mis ojos
junto a los ojos de tus arces
pálidos
sólo han visto presente.

Tiempo del hombre,
aquí me sé tu desvelado huésped.

V

YA el tiempo es un color
que se apareja con el aire
de fuego de este abril.

Días de oposición a lo que somos
nos van llegando ya,
les vamos conociendo
su modo de hambrear
amor o pan.

Díme qué le pasa a mi voz
quién la pidió testigo
de la violencia de esta luz.

VI

Y otro día amanecen
las ventanas cerradas;
pero la luz afuera
crece y cumple la edad
de la alegría,
diga lo que dijera
el viento en torno.

De puertas para dentro
abril va echando llaves,
clausurándonos,
porque los días ya se van
pareciendo más a aquellos otros...

y VII

ESTE silencio (del cardo,
de la roca, de mi cuerpo)
ofrecido a la luz,
¿es el mismo silencio
—que nos toma lo oscuro—,
informes, de después?

MEMORIA
DE LA CLARIDAD

...si no sé si parlo amb vosaltres?

CARLES RIBA

PRÓXIMO (I)

SUS orillas.

El aire me separa
de algún modo.

Viene el ansia
de ser
desde su cima derramándose:

la botella

el pálido mantel

las siemprevivas

Entre duros destellos
se naufraga.

ROTO MUÑECO DE BARRO

(PRÓXIMO II)

SUS orillas.

El aire
me saja el cuerpo, arranca
de raíz pensamientos.

Viene el ansia de ser
desde su cima derramándose:

la botella el pálido mantel
las siemprevivas.

Duras
presencias entran en mí,
se clavan incisivas, y fuera
dejan su peso y su color,
su tacto humedecido en luz.

Amor de ignoro
qué poder
así irrumpe en mi vida; yo soy su poseído
fondo,
límite justo
donde se quiebra la realidad.

EL CÁNTARO CON AGUA

CONTRA la piel del barro
no sé qué amor arrecia, qué mágica materia
se ha puesto a recordar.

Vieja milagrería
el agua refranera, la mano
que la trajo de la aceña hasta el lecho,
la oculta empresa que me ha traído
a estas cuatro paredes
otra vez
para saciar no sé qué sed de amor
siempre en vosotras. Y todo ha sido
como en las bodas de arrabal,
como quien bebe puro alcohol de recuerdos
de este mal aguardiente
y dice: *«Hoy que quería olvidar la historia
escrita en estos muros,
el tiesto aún apagado de geranios,
la luz agreste que invadió la casa
un día como una yerba hostil lo pagano
y hermoso, la malquerencia de la noche
que nos marcó con una estrella
a fuego...»*,
y dice, y dice: *«Hoy que quería olvidar...»*
—y repara en el cántaro—,
ve el aposento luminoso
y comprende.

LA CRIBA EN LA PARED

LA criba hoy tiene su orfandad de cosa inútil y, sin embargo, por ella pasa el día su granazón airada, por ella pasan sombras aún. Mover el grano era el oficio del abuelo, pero bien sé que apuraría la sazón del aire, todo lo que en sus manos vislumbrara complicidad de tiempo. Y en la lluvia, que ahora ciega sus mallas para ti —desconocido que huyes de su arcaduz certero—, escucho la aspereza del grano que busca su celdilla para caer, para no ser harija vana como vosotras, nubes del sur.

Sobre el harnero de la noche, su música, la rotación antigua era verdad. ¿Quién nos vio así, qué ojo maldito llegar hasta el molino, qué abuelo eterno nos habrá cer-nido?

PESE AL ALIENTO DE ESTAS VIGAS

ESTA es la hora, el ritual corro,
el paro en la faena, ahí, en el patio,
del acarreo de los hilos; hora
de que el botón caído
y el vuelto roto se restituyan
a ese regazo madre de la enmienda;
y es esta sabia industria del amor
quien me ha pegado a estas paredes
blancas, la gran camisa
que no le cupo al padre,
a su chasquido lento y aprobatorio
del amargo café.

Abuelo, con sus botas
de andar por el corral, llegaría ahora
también, haría de cualquier cosa
un banco, ¡ay!,
enhébreño a este aire,
que en este patio (ojal
que habéis venido haciendo sin saberlo),
cabe toda la vida
para siempre.

Hilos de luz
de corazón en corazón levantan
un vitral, ¡y cómo vibra
la visión!, ¿qué aguja

sin dolor nos traspasa, qué música
la mueve?

Pero no sé, pese al aliento de estas vigas,
sobre las brasas del hogar,
qué frío.

LOS DONES DEL INSOMNIO

AHORA mismo escucho el mar, miro debajo de su música la perpetua sucesión de las olas; su seminal espuma siempre triste; su soledad, tan parecida a la del hombre.

Recuerdo el argumento de la caña y el viento, el olor del incienso, el aire de aquel patio sajado por las tocas, el dedo del profesor acariciando las rodillas del niño.

Como el hueso en el fruto habito la caliente penumbra de este cuarto.

Remotamente se va haciendo la luz: bien oigo cómo empieza a caer el manantial, la leche de la ubre, el orín en yacija de acero.

Mano que ahora sale a la calle para robar, no va a quitarme —para obscena memoria de mi tiempo— los dones del insomnio.

NIÑOS TRISTES DEL MUNDO

NIÑOS tristes del mundo,
marito, eugenio,
bertita con su lazo,
como prendida al aire
de aquí abajo para siempre.

Y es un domingo eterno
de percal, para que hagas
lo que más te guste, y es un once
de la mañana con toda esta tarea
—¿por qué, vieja maestra?—
de rehacer los palotes.
Y ved de pronto cómo el aire
nos baña, que nos pilla
de sopetón como una ola,
y no podemos volver a casa
así.

Pero mientras te miro,
no sé qué luz te desata
las trenzas,
qué voz me dice
que nuestro reino es de este mundo.
Y nos hemos besado
de verdad, en los labios.

Y esa vieja mujer,
sin domeñar sus greñas,
ya nos busca.

CASI SIN IRONÍA

AMOR mío: tu cintura es alegre todavía.
Tus labios aún me ofrecen la misma fe —lírica,
pese a todo— en el futuro,
con sabor a carmín,
pero olvida aquellos clandestinos paseos
a la salida del Conservatorio, *muy hermosos*,
es cierto, solitariamente trastornados
sobre las sucias aguas de Las Alcaravaneras;
tan hermosos,
que son el único
jarrón chino
de mi vida,
lo que traté con más delicadeza.

Amor mío: no te imites a eso
que llamas tus mejores años.

RELATO EN EL ESPEJO

EN las primeras horas
muchachas aún con sueño
bajan al mar, brevemente vestidas.

En el espejo de aquel cuarto
con estatuillas de plata
y de boj africano,
pasan las silenciosas barcas
al revés,
pero tú ya no despiertas
allí sola y desnuda.

Junto a las casas
de los acantilados,
peces y frutos a secar
sobre esteras de mimbre,
a la memoria ofrecen
el olor de una raíz quemada.

El hombrecillo ocioso
fumará en la ventana,
bajo la marquesina
del pabellón inglés,
mirando el hondo acuario
gris ahíto de algas.

UN SOL DE ATARDECIDA SOBRE EL MAR

FESTEJAMOS el día con dolor. Y aunque su luz te tienta con olor a manzana o a cuerpo de mujer, rehúye el aposento de la infancia, quebrada en su momento como el cristal bajo el frío diamante del pan pobre, del luto errante de la madre por las habitaciones blancas.

Ametrallados de desgana, engolfados en el gran paraíso de los cines baratos, niños sabidos en oscuras caricias, taciturnos ahora, cuando la tarde pule nuestras figuras rotas por donde el largo abrazo de lo conocido ni da calor, ni purifica, ni detendrá mis pasos.

DOMINGO

EN verdad, yo no he querido este domingo para nada, pero aquí está. Bajo su luz teórica, buena para descubrir un monumento o avizorar la isla peregrina, un tiempo de dolor atraviesa descalzo la escritura.

DICIEMBRE

SOBRE el hogar echáis la hoja del estío,
y su aceite de antigua simetría os mide
hoy la razón de vivir: las cópulas,
el dolor, la alegría. Tú agitas
los cascabeles del pellejo como
un hermoso y brusco escalofrío,
con la inmensa fatiga del que improvisa
el gozo y aún no ha recibido
el castigo del júbilo. Miráis
dentro del viento la exacta rama
alta, la gris losa del aire, porque
sabéis acaso que los vivos sienten
parecido temor.

Aquí nos encarcelas,
y cada cual vigila torvamente
las canciones del triste. Eres
el silencio y el miedo; sin embargo,
las encinas heladas, como ignotos
hambrientos, tomarían la casa por amor.

CANDELABRO
DE SIETE BRAZOS

*Restano lunghe trecce chiuse in urne
di vetro, ancora strette da amuleti
e ombre infinite di piccolle scarpe
e di sciarpe d'ebrei: sono reliquie
d'un tempo de saggezza, di sapienza
dell'uomo che si fa misura d'armi
sono i miti, le nostre metamorfosi.*

SALVATORE QUASIMODO

MUSEO VICTORIANO

(ANTE el espejo, inclinado
sobre los derretidos bronce, la perezosa mano
degollada en encajes,
hunde un alfiler de diminuto pomo rojo
en el pecho: equilibrio que a sí mismo se exige
con el único ojo polifemo
al contemplar lo bello.)

Te evoco en cualquier tiempo
sin dolor. Libremente imagino
el optimismo de tus cielos, exquisitos diálogos
sobre metafísica por las lindes doradas
de los bosques de Gales, tu vivir urdido
en ironía inagotable.

(Inglaterra
es ese cuerpo joven y armonioso
que en el lecho aún retoza, perfumado alabastro
en la estancia difusa, el imperio
de un monstruo, su país el deseo.

Para temor y dicha
allí la noche con luz verde filtrada
entre hojas de acanto
devuelve
a los amantes
las alas frías de la imaginación, exequias

del amor ya sin locura,
y a los objetos
su conocida forma y gravidez.

Afuera, tallado en viento y lluvia,
hay un *hamson* que espera,
como una turbia gota de realidad
tras los cristales.)

No en una noche indiferente, sino
en la noche del príncipe y su corte, amena
y mágica como ésta,
deberías volver.

(Sopla los cirios. Una puerta
se cierra tras de él.) Ven, ven a este tiempo,
amarga flor que aspiro, ven
e ilumínalo con tu estúpida alegría;
las elegantes abstracciones que un día,
ajeno en todo al hombre, te movieron,
lo hagan tuyo,
porque te pertenece.

LOS ALMENDROS DE JLEBNIKOV

HE leído en alguna parte que el poeta
Víctor Jlebnikov
llegada la estación en que la vieja nieve funde
sobre las ramas,
abandonaba todo ante la súbita perspectiva
de un inaplazable y largo viaje
hacia tierras del sur.

El accidentado modo de transporte
y el duro adiestramiento de su cuerpo
en lechos de ciudades apenas entrevistas
nunca minaron aquel extraño hábito.

Cuentan en la vida de un hombre imperiosos
llamados; a Jlebnikov esa invocación extraña
le venía desde el otro extremo de la tierra,
y hacia allí, con el Volga ululante por testigo,
marchaba enajenado. Los demás, ante el cierzo
inclemente, atrancaban las puertas
de sus isbas, pero a él,
desde las heladas agujas de los montes,
el ojo insomne de la lechuza
lo veía partir, perderse sobre
la detenida plata de los ríos.

En el tiempo que va
de una estación a otra, atravesaba Rusia.

La curiosa aventura acababa con la primavera en Crimea.

Entonces Jlebnikov, cumplido ya en la cita con lo maravilloso, sonreía: una vez más, según él, los almendros más hermosos de la tierra habían florecido.

CARIÁTIDES

(CON explicación)

hay cosas exquisitamente despreciables
en este fiel palacio de las vírgenes.
El aire huele a anís y a flor de pascua
entre pesadas puertas, pero
la luz, santificada
o no, desciende y labra
la comitiva de doncellas
en mármol dócil y generoso a la belleza.

Ellas saldrían hoy al bosque para buscar la muerte
de una mariposa
o de un turbio deseo,
pues viven, con la opulencia de los favorecidos,
entre flores de seda y torneados españoles;
pero la voz de la abadesa, meliflua,
metafísica,
allí recuerda el privilegio de una casta,
cuida cuerpos y espíritus de inteligencia
laica.

Entre la rígida
magnificencia del recinto,
ellas ilustran, mientras tanto,
la fábula moral de nuestra
historia contemporánea.

M.S., TRANSEÚNTE SIN PRISA

LO he visto por aquí, justo por esta calle
de Albareda,
caminar entre la luz de agosto y detenerse.
Como un castigo, allí la ondulación del mar
rompiendo con justicia
libre y soñada, contra grandes espejos. Como
bajo la cúpula de un templo vibra la música
en un rayo de sol,
aquí la sal acaso de la hospitalidad,
acogedoramente amarga.
Cosas que un día le dieron la sencilla
compañía del vino,
la tranquila ebriedad de sus proyectos
para hoy,
han sido humo, pólvora hiriente
de la implacable realidad de ayer,
cuando acaso diera los mismos pasos
que ahora da,
aunque sin fe, porque para qué iba
él a necesitarla.

Vasto y virgen el reino de su ocio
ahora transita
entre reclamos que lo hacen extraño:

on sale Flat to let

Una playa cercana y congregados
en torno a ese cálido diamante del mar
los que encontraron un amor pasajero
ni aun en apariencia noble.

La mañana y toda su hermosura natural,
y el delicado oro de los árboles,
como un viejo retablo provincial
daña
muy en lo hondo del que nada posee,
del que ahora camina
bajo esta luz muy hecha al lucro,
del que ahora me mira con la tristeza
del que va cesante, definitivamente
despedido.
Tomará el autobús hacia su barrio alto
de Schamann,
lo sé,
inventaría su vida
porque único es el argumento del dolor:
a un lado y otro de la calle,
las inquietas gallinas del suburbio
alzan sus ojos de cristal y vibran el estúpido
párpado viscoso de la indiferencia;
alucinado beberá su café, leerá de nuevo
nuevas ofertas de trabajo.
Sobre su rostro, todos nuestros rostros.

EL MINOTAURO

CON el cabello burdamente cortado
una noche cubrimos
la breve distancia entre dos islas,
pues tres veces al año
la juventud debe marchar para adiestrarse
en la violencia.

Sobre la intensa línea
de la playa
ardían las fogatas del verano
en el aire maldito de las islas
de todas las edades, con su sabor
nunca extinguido a alcohol de cáñamo.

A punta de bota descendimos a las bodegas
y a los piojos
como semilla mineral del odio.

Arriba
una pequeña orquesta
de salón
entretuvo el trayecto a los insomnes,
gente que trafica en el ágora.

A través de los siglos
mano de la vejez
firma el decreto pérfida,

segura
de que sólo el momento de la mejor edad
satisface a la bestia.

No lo olvides, Ariadna: Creta es inmortal.

EL TOPO

INDESMAYABLE, donde
no se le ve, reposa ahíto
con su hocico sangriento.

A solas, sin mezcla de otras vidas,
vida propia devora,
palabras de diamante
de solitario. Traza signos oscuros
mientras remotas formas
de espantosa belleza
ávidamente se consumen
sobre el imperio efímero
de la imaginación.

En el reino donde destila
la melancolía su pus,
en la fría sutura de dos tiempos
yace.

TABLERO DE AJEDREZ

EN la hora suprema del hastío
interpreté
las secretas figuras
exactas del insomnio,
la base de una copa
que golpea el lienzo de una mesa
orgullosa de fuegos
y los rápidos pliegues de escualo
del tafetán de una capa sombría: alguien
vela sus armas esta noche,
mas no hay caballero,
ni la montura clandestina
se sujeta en la aldaba. El viento
es el jinete del amanecer.

No levantéis su yelmo,
no miréis su cabeza de hidra
con el rostro de todos.

Sólo yo levantaba
la copa. ¿Qué me aguarda?

COMEDIA

*...y de mi mano
brotará el mar que me enseñó el Secreto.*

ALONSO QUESADA

UN RUMOR MONSTRUOSO AL OÍDO DE ORFEO

ESTA luz ¿hacia qué lado (haz o envés de visión) abisma
otras palabras detrás de estas palabras,

la música de una lengua mental bajo el sonido de este
arañar absorto?

ÁBSIDES, BÓVEDAS: ALCANCÍAS

RESPLANDOR sobre las calvas cúpulas hendidas

(¿o traen oro en el pico las palomas?)

ÚLTIMA VOLUNTAD MEDITERRÁNEA

CUIDA del gato

su lúdico letargo de inocente crueldad

su provisión de oro
bajo el polvo del mundo.

LA PAUSA INTERMINABLE DEL CANTOR

LA poesía como el mar sin testigos
devuelve

desmembrados tritones
rotas arboladuras

pífanos herrumbrosos
cadáveres de invierno

adulaciones

sobre el callado Atlántico.

TINTA DE SOL

EL silencio

en el papel que presta
su espacio al otro espacio

estampa

dunas pitas pájaros
del mar próximo

como un sello de relieves geométricos.

Soy bajo el árbol la borrosa figura
de gesto suspendido
que

la tinta de sol
rescata de la muerte.

VIENTO DE MARZO

YA está el frío copo de ardor por la rama
aún desnuda del almendro
otra vez.

¿Es el deseo
quien llama a la extensión de marzo
por geométricas caracolas marinas?

Un día
más hasta ti entre otros cuerpos
llego con sangre que envejece.

En círculos de orillas
palabras respiradas
bajo el sol o la lluvia
miden las mutaciones,
y los perros de humo
se deshacen
en las gradas del viento.

FUERTEVENTURA SUYA

BAJA por las mañanas apoyando el bastón entre estrellas de mar petrificadas, hacia tupidas redes de mástiles abatidos, espejeantes vestiduras de faraón difunto. Le acompañan lejanos remolinos, perros fieles de humo son su natural servidumbre. Da la mano a los vivos, apoyados en sus casas de viento, sobre humedales de salitre. Bebe con ellos de las viñas pisadas por un camello enloquecido de sol.

Resuenan el charango que él construyera en sueños con un caparazón de tortuga.

Ermitaño de la muerte (la llave está junto al gallo de tiza), vuelve a la casa orientado por los ojos del gato.

RITMOS

LA hoja (o la que crea el pensamiento)
en la mágica
plenitud de la siesta.

Cuerpos

y estatuas
en uno y otro mar
como en las páginas de una edición bilingüe

confrontados

en esa luz no interrumpida en el papel,

el gótico arañar de suspendidos
y mutables signos entre anchas resacas
del lenguaje.

El auriga bosteza en el pescante de la vieja
tartana

agosto abrasa el fruto con fórmula severa

y la palabra excede horror.

PISAPAPELES EN LA ARENA

CON el pensado ardor que une
en entresuelo de anticuario el

huidizo metal de un torso de
muchacha y los miembros atesados

de un fauno tras la urna
del ojo dos cuerpos bajo el viento

africano ocultos yacen tallados sobre
mutables lecturas de arenas soleadas

entre maleza de lenguajes.

PALABRAS PARA LA ARQUEOLOGÍA

EN los hornos del mar (tienes ojos de hebreo)
las movedizas hojas reverberan al fondo

en el camino de las gravas

las gaviotas descienden sobre monstruos dormidos
montan los areneros las cabinas jergan
bebidas refrescantes

dioses perros bañistas

petrificados en la intersección única de los días
idos y por venir
arañan la fosca realidad
el hermetismo dórico del domingo
ejercitan el tacto avaricioso sobre cuerdas
de música

danzan vomitan eyaculan
a orillas del acuario
entre los dos extremos de la inmovilidad sujetas
juventud y vejez sin erosión

la imagen de la vida y la muerte
en otros silos cinerarios.

ESTRELLA DE MAR

LUZ y ramajes divido,
mi alimento; os alimento,
luz vegetal y ramajes celestes,
entre el sol de la tarde y las sombras

narrado

como un trazo imprevisto.

Dejar,

como el bailarín que ejercita
en la orilla
su libre imperfección de movimientos,

a la mano en su danza,
retráctil en su sima a lo inarmónico: que esa lengua
de gravas que descubre mis pasos
me diga sólo en el teatro de su boca.

Estrellas el viento entre el papel
y la noche

ya aviva sobre el mar
que se nombra bajo toda escritura.

No envidio al hombre de las cuencas vacías
que maneja el telar.

GRABADO SOBRE PAPEL

PINTAR un homúnculo una escena de caza
o un signo indescifrable.

No el deseo de comunicar

animal fabuloso que gime
con dos vientres unidos

el círculo de sepia
de los borradores

(el sobrerrelieve que entra y se adapta
en el bajorrelieve)
cuando la caligrafía y el tiempo por
venir confunden sus secretos

somos gestos de sombras
y la palabra tiene la edad antigua
del instante

*sino la expresión
de las interferencias
mismas*

mi boca nos recrea
calcinados en la pared del cuarto

escrito con la orfandad estilística del autorretrato del
personaje con el pincel en la mano izquierda.

SEPTENARIO

Seguido de un Ultílogo

Pourquoi donc cet exil? Que fais-tu séparé de nous tous?

PAUL VALERY

Las Canteras, recreada desde la habitación alta de la calle de Albareda, a las tres de la tarde: voces tejidas en la luz de agosto que un ligero viento marino —con olor a cuadro recién pintado— trae hasta la penumbra —¿aún de invierno?— de este jardincillo de la *rue* de Longchamp. Y el azar de los días —¿conforme a qué?—, como algo que es antes sopesado en la balanza del decir y el callar, ha querido que escriba: «Ésta es la hora de la resurrección de mis muertos», porque puedo ver otra cosa que lo que miro y oír otra cosa que este silencio.

Olor más que real del vivo púrpura sobre el rojo apagado; de un ocre intenso y sabular sobre la palidez del amarillo... Sí, representaciones hay al verso de este atardecer papel de arroz tan delicado, líquida vibración puesta a secar al fondo de la calle Gran Canaria, entre paños higiénicos, sábanas y camisas, velamen único sobre un mar azul y verde, en gran formato, coloreado a trechos, tras las siestas, con lo que sobró al pintar la barca y la ventana, según una estética inspirada por la necesidad y siempre generosa en prestaciones solidarias. (Sé de ángeles de perdidas ermitas campesinas que fueron tallados a destajo por carpinteros de ribera y semejan redorados mascarones de proa.)

Niño, en Puerto Cabras, en un verano de caza y pesca, de tierradentro y marafuera ardientes, vi a Wenceslao Rodríguez blanquear las rocas que tenía delante de su puerta con lo que le quedara al enjalbegar la fachada, tal vez en la creen-

cia de que la naturaleza es allí susceptible de «adecentamiento».

Materiales humildes. La orfandad auténtica de los soportes de algunas pinturas de Juanismael, o de los propios útiles, condicionadores de determinados temas.

Piedras —manipuladas o no—, aprovechadas tanto por el maestro de obras como por el artista, de acuerdo con la pigmentación, la forma, la textura. Los callaos que coleccioné «midiendo hexámetros» en la playa de San Nicolás de Tolentino; baratijas de la naturaleza que exigen una mirada monstruosa.

Balos.

Imágenes en movimiento: objetos que peregrinan en busca de una nueva funcionalidad, desde las caracolas ornamentadas por viejos pescadores hasta los palomares hechos con cajas de coñac... *Readymades* de Robinson.

Sencillez inevaluada de las cosas de nuestro mundo; el saber preciso que inspira la morada. Lo que me dijo un labrante de Arucas sobre la piedra del lugar: «Para que no se quiebre, ha de ser cortada y trabajada de Oriente a Occidente», y, mientras —Sócrates en alpargatas de lo suyo—, seguía fabricando una techumbre de palmas.

Estética que se mueve entre el hallazgo y la adivinación de un lenguaje, y que se cumple casi siempre en el anudamiento de lo artesanal y lo rigurosamente artístico. Seres que por deslumbramiento acumulan en una violenta torcedura vital dos posibles destinos: barbero/pintor; ebanista/imaginero.

La imposibilidad de dar cumplimiento, en su intensidad y totalidad, a lo encomendado en aquella primera señal por la que se nos permitió crear, condiciona el resto de nuestra

existencia: momento de un conocer súbito al que se engasta el resto de los días.

Ante la pintura de Manolo, voy desde el resultado a su origen: contemplo lo que no se nos muestra; accedo a ella de un más a un menos: desde la multiplicidad de los actos de una vida a su concreción en experiencia artística. Pero creo saber que, en su caso, lo germinativo es «el Pez tras el cristal apedreado de una ventana», que concibió y desentrañó, que construyó y destripó en la tarea de un *collage*. ¿Lo habrá olvidado? Yo estaba allí, al borde de la mesa del comedor, destapando el tarro de goma arábica, troceando restos de papel, yendo a comprar de nuevo tres cigarrillos rubios.

Por «encierro» histórico hemos circulado por el mundo de los sueños y las pesadillas hasta dar con la losa de un impenetrable pasado.

He aquí la cuota de nuestra natural propensión al surrealismo, de nuestra «locura» poética.

¿No crearon Eugenio Juan y Agustina Saturnina por la intuición de la mejor palabra transformada en conducta? Él fue y vino constantemente entre las islas, con sus cabras, en la cubierta de los correílos. Ella, en vísperas de esas inopinadas travesías, echaba los pájaros al vuelo y metía en las jaulas sus grandes gatos amarillos. La recuerdo entregada a la ensoñadora labor de sus desastrosos zurcidos, en el patio, olisqueando de cuando en cuando la piedra de alcanfor que guarda en un salero de plata; no sirven argumentos disuasorios: dice ver una multitud que marcha en camello hacia Tetir donde otros comprueban la sola existencia de manchas de humedad. Y, aleccionado por su ejemplo, pronto seré capaz de leer rostros y escenas cambiantes en las partículas de intenso fulgor mineral y en los caprichosos moteados salinos.

El apego a la tierra —no a la tierra en abstracto— consciente huidas, desplazamientos imantados por un centro mágico.

Por que mi boca, cultivada en un extraño y soberbio decir, recobre su lenguaje, no he de alterar el tono con el que he roto a hablar de cosas simples: que quienes me llamaron «oscuro» puedan con razón sostenerlo cuando mi amor a la luz quede probado.

Sencillez presumiblemente recuperable contra el olvido del juicio moral y estético de los colegas; como si desde un haber estado fuera de mí hubiera, paradójicamente, venido a un estar en mí. ¿Una ruptura —si es lo que pretendí— no habría implicado un voluntarioso olvido?

Escritura ahora posible por la convicción de rechazar los requerimientos que me exigieron una «impostación» de la voz, para hacerla reconocible entre las de otras máscaras. Escritura en el grado cero de su audiencia, sin interés alguno para aquel concurso, reconfortada por la intención de que su asunto sea el de su propia órbita.

Mirada monstruosa que atiende a los desdobles de lo simple.

El viento sobre los arenales o sobre la extensión marina; visible una vez convertido en metafórica columna que voltea o como horizonte que pliega y despliega sus alas desmesuradas (Martín Chirino); su gubia, que desbroza las esquinas de La Puntilla, sigilosamente observado por la efígie de un gato en la moneda de la luna. Decimos: «No es eso ni eso otro; es el viento, aunque no puedas verlo; descansa ahora: él no ha venido a acrecentar nuestras desgracias». Y, entremezclado con aquel rumor, el mar, el mar hablando a gritos en la noche, como borracho dentro de la taberna que el sueño poco a poco levantaba.

Atado a mi tema como lo estoy a mi propia caligrafía, a la profunda fijeza de sus rasgos; veo, en las sinuosidades y derrumbes del trazo, el programa, que ignoro, de la única idea.

Panorama del Prometeo que quiere conocer la largura de la cadena que lo une a su roca; sujeción que es memoria y adivinación. Mi condena consiste en escribir *aquello* que tengo que escribir, por la osadía de tratar de desvelar qué predetermina mi mismedad poética futura.

¿Y hacia adónde conduzco o es conducida mi mano? Como en el caso del poema ¿me atrae o aparta de sí este fragmento? Su motivo ¿se prefigura o se disipa? ¿Hundiré también *aquí*, como hace el reflexivo gimnasta antes de su ejercicio, las manos en la caja de talco?

¿Y qué diferencia puede haber entre lo que escribo de esta forma y lo que escribo en verso? No deja de existir la íntima sospecha de perfecta prescindibilidad, como consta en *Borrador*:

*...en vano hemos movido
grandes bloques de silencio y vacío sobre el mar,
preocupados de que no se rompieran las maromas sintácticas,
de que no se aplacaran determinados visos...,*

por referirme a la inutilidad histórica de todas nuestras tareas.

Proyectos que igual da que no se materialicen, según esbozos recogidos en los formatos más diversos: tickets de la lavandería, tarjetas de fontaneros y de reparadores de la calefacción, envoltorios de azúcar..., de lo que se dispuso, en fin, en imprevistas circunstancias. Memoriales y avales de lo que algunos llaman «oscuro asunto» o «alta pasión».

El silencio es parte de nuestro lenguaje.

No es «inapetencia» de profesionalidad. (¿Y cuándo, por el contrario, la he sentido?) Me place el hecho de vivir en disponible, para pensar y escribir, y no al revés; como pudiera hacerlo un diletante, al otro lado de los ruidos promocionales o publicitarios, entre íntimos riesgos abismales.

Ni esbozos críticos, ni poemas en prosa, ni apuntes de un diario, o únicamente todo ello; tal vez el minutarario de una estética; acaso lo que acompaña a esa parte de mi trabajo que he querido visible. Ejercicios de «vislumbraimiento». Secuencias reiteradas en una mezcla de dificultades de clímax. Como en la sala semiapagada de un concierto, mientras la gente va buscando acomodo, me sé en la penumbra de esta pieza de Longchamp siguiendo el hilo errado del acierto de esta escritura inútil.

La FORMA derivará de sí, y tanto como permita la Fijeza que desde el comienzo está adviniendo con alusión creciente a su consecución. Es verdad que no existe plano alguno de nave, pero ¿qué otra cosa se construye? Hay piezas que sin posible semejanza con costillares y cuadernas se entraman para asumir estrictas funciones de navegación.

Tema del Descubrimiento y Conquista.

Las flores del jardín, abiertas hace poco, penden prematuramente ardidadas de las ramas.

Muchachas semidesnudas tomaban el sol esta mañana en los muelles del Sena y miraban, absortas, las aguas, «el mosto extraño que nada debe a nuestros pies».

Y a la vuelta: «Este buen tiempo», me dice la *gardienne*, «es pasajero»; y yo, que en lo íntimo interpreté a mi modo

sus palabras, me he limitado a contestar: «Bien sûr, madame».

La extraña impresión de que no necesito decir a mi mano: «Adelante, di aquí lo que te plazca, yerra». Impensable en mí una escritura sin previa planificación. Afilo de cuando en cuando el lápiz para reducir en lo posible la zona de contacto entre lo interno y lo externo. Y el lápiz es la excelente metáfora de la provisionalidad de estas líneas que no avizoran conclusión.

Trazos irrepetibles (irreproducibles en caracteres de imprenta): entre los chinos «escritura de yerba»: la mano siempre trabaja en el vacío; la energía se hace visible cuando el extremo del útil roza el soporte, y deja de ser percibida cuando se aparta de él. La escritura es aquí inseparable de las relevancias del pulso productor.

Cortocircuitos de ideas; ideas que aparecen y desaparecen: visión «geológica» del fragmento, mientras dura el relámpago.

Ve la memoria.

La página arde e invita a que me purifique. «Y de ti mismo produciré un fuego que habrá de devorarte.» (¿Ezequiel?)

*Como el secreto incendio por la hoja,
el pensamiento en la luz quieta y verde.*

¿Y quién, si ni yo mismo puedo, con certeza dirá qué cosa es o no central para mi espíritu? Antes de conocer cuál es mi centro he de saber hasta qué límites quiere llevarme la extensión de este exilio... Desde cualquier punto, y sólo así, desearía el retorno. Lo de ahora es errar por los laberintos humosos del subsuelo y entrever, tras el dorado y negro de las verjas, los paisajes que una torre y un río

multiplican; dejarme conducir por las corrientes del Metropolitano que llevo plegado en el bolsillo.

Nada tengo contra la falta de ilación de estas notas; me evito el trabajo de tratar de hallarles la coherencia que indefectiblemente poseen; ligazón en cualquier caso alterna, y que iría del todo general al todo particular.

Poesía es sustancia desviada por un accidente hacia la Belleza. (Belleza=lo extraordinario verbal). El poema —el poema es su más alto grado de significación: no digo de comprensibilidad— es la prueba fragmentada de un origen, de una permanencia. Se entrega silencio convertido en palabras que se convierten en silencio.

(Conversación con Berta —en «El Mistral»— sobre un motivo de Shakespeare-Prokofiev).— Ignoramos la esencia de la poesía aunque seamos la estopa ideal para su llama; y este no saber nos exculpa, nos permite aún hablar y volver a intentarlo para decirlo de otro modo.

—Pero no quieras reparar en el tema de lo que conforma una emoción, ni en las manos que aquí trabajan lo Sublime, ese aletazo vertical que a un tiempo expresa ascensión y caída. Tú siempre dijiste que viste la Belleza recorriendo su escala, no el carbón de las cejas sobre facciones viles ni la sórdida mancha de humedad en el lugar de las axilas: barro y rubí shakesperianos que las meceduras del corazón no pueden desunir.

—La lábil sintaxis de los movimientos y la fricción de las zapatillas rápidas sobre el hule de la escena... El silencio que, entrecortado por sonidos, allí era otra música sólo para las sombras de los bailarines...

El fenómeno poético —¿qué importa lo que ello sea?— se me aparece solidario de los signos que traza mi mano. ¿Qué relación tiene esa secuencia de gestualizaciones (este cilindro de frágil madera que —reparo— en cada pausa hago girar entre los dedos como dar cumplimiento a un hábito) con lo que acontece en el territorio de mi cuerpo y llamo *poesía*? ¿Qué relación hay entre este sonido de arañar el papel y el silencioso discurrir de la mente? Mientras enlazo una a otra grafía, sumo —ruido tras ruido— silencio al silencio. (¿Se oirá del otro lado este trajín artesanal?)

Escribir es una exploración *desde* lo desconocido, echar el fundamento sobre el que tenemos que pisar para avanzar a ciegas.

El poema no es pura abstracción. Creación y lectura no son operaciones inmediatas, sucesivas. No basta la sola inspiración de la «idea»: al esbozo sigue la prueba de la ineludibilidad de su existencia. Hay cosas que no merecen un gasto de energía; hay cosas que los dioses impiden —de momento— revelar.

Cada poema —fragmento del relato de la propia poesía— pretende irrumpir significándose a sí mismo; como fragmento del relato de una voz, el poema no es más que el desarrollo exigido por su FORMA final, de acuerdo con leyes específicas que resultarían inaplicables a la génesis y desarrollo de cualquier otro texto.

La experiencia de trabajar con borradores de poemas diferentes nos insinúa que cada texto es un *objeto* de suma sensibilidad, que rechaza el tacto simultáneo e indiferenciado; concluir un poema significa haber descubierto la gramaticalidad que lo gobierna.

Como el aire que rodea a una escultura y completa su concepto de espacio, cada poema está rodeado —silueteado— por *su* silencio.

El borrador es la excelente metáfora del ninguna parte en que el poema existe; es la privilegiada ubicación que permite ver el uno y otro lado, lo que aconteció o no verbalmente en un mismo *continuum*; ocupar el espacio interior del Poema es hallarse en el mecanismo que produce su expresión totalizadora, allí donde la escritura dice *desde* su mismo hacerse, y cuando leo el texto en ese estado, veo más allá de lo legible: en donde acaba mi lectura, comienza la lectura del poema en mí. Límites impenetrables contra los que, a lo sumo, rompen impulsos de grafías, tachaduras transparentes u opacas con ritmos de bogada y de cía.

Hay un *vacío* que está hecho de la suplantación continua de sentidos y que se halla al paio, en medio de una corriente de naturaleza verbal; constituye una *holgura* entre lo interno y externo del relato y es en sí inabordable; en torno a ella hay sólo retrocesos y avances; y cuando queremos referirla, no se obtiene la neta expresión de su *Oquedad*, sino el varillaje en que con reiterada obstinación se muestra la METÁFORA de la vaciedad expresiva. El significado de lo que creíamos único y compacto advierte de múltiples fracturas y del engarce de voces simultáneas, actuales y pretéritas: es como si estuviéramos en el principio mismo de lo que puede ser comunicado, donde lo que es decible se apresura a ser dicho en desorden, confundidos el gesto de la siembra con el de la recolección.

La primera asociación que surge de este asunto tiene que ver con la poesía, de la que el «vacío» o el «hueco» (es decir: el Silencio) serían sus metáforas; y lo que —por una proyección— decimos de ella, el poema, puros márgenes: la excentricidad de las repeticiones, el *en lugar de* en que lo

crispado y el contratiempo (*MUS.*) sin fin son el único sentido. Y por este argumento, el poema tendría que ver con una «Isla»; y el ritmo, la frase y la palabra, con el mar; y el mar, con el cuaderno o con el vaivén de la mano que escribe...

La poesía no se extravierte; es por sí inexpresable y —por fortuna— no puede ser des-ocultada; permanece —más «allá» o más «acá»; más «arriba» o más «abajo»— como posibilidad: es en cuanto posibilidad; y no por ello ha de pensarse que el poema es su duplicado.

Poema: Isla secreta; suerte de *Απροσιτυζ*, «Lugar que no se muestra» más que por azar, allá donde la soledad del mar se puebla de la sigilación de neblinas inhóspitas, detrás de remolinos protectores... Porque no hay otro pago, si buscada, que el plural encandilamiento de las aguas, la abrasión espiral del solajero y el febril chirriar de las cuadernas, que ora se tensan ora se distienden en el balanceante centro de las calmas... Y bodegas cargadas hasta el tope de Realidad, de una realidad que espera el almacenaje y reparto en una fundación imposible.

Los irritantes cambios que hay en mis poemas —versiones, recreaciones, etc.— expresan distanciamientos, aproximaciones y acosos, desde distintas perspectivas, a aquella FORMA final; son manipulaciones que suponen —a mi entender— la fijación de la invariabilidad nuclear de lo que, sin modelo, constituye lo irreducible y —sobre todo— la exploración del lenguaje que nos concierne.

¿De qué otro modo hacer *ver* la relación entre el movimiento de mi espíritu y esa fijeza del poema? Mis repetidos intentos de plasmar ese texto «giratorio», sin derecha ni izquierda, arriba o abajo, con aire de traducción: el poema al que falta una parte de su rostro.

El último estado de «Pisapapeles en la arena»: visión del objeto, de lo que en él se refleja y de lo que oculta a todo el conjunto.

El texto «climático»: el texto elaborado por la luz que en la Isla resbala de la cumbre a la orilla. Sustancia y accidente de nuestro ser: texto bucal, obtenido del repertorio de sabores que distribuye la claridad por gradas invisibles.

Las palabras que me dijo en Tinoca un pescador; él estaba leyendo el movimiento del mar, el vuelo de las gaviotas, la fuga de celajes, y era leído por la naturaleza que lo respiraba.

Ignoro a qué nivel de simbolización se ha podido remontar este recosido de fragmentos como para que necesite desvelar lo oculto: su borrador.

Lo definitivo pasa por lo provisional.

O mejor: ignoro a qué nivel de simbolización se ha podido remontar ese discurso fragmentado como para que necesite desvelar lo oculto: el borrador.

Un libro sobre nada, divagatorio, *único* —para nunca vaciar en otra parte—, concebido en el juego de ceder e impedir la clarificación de su Figura; con las posibilidades alusivas de la frase publicitaria —una urbanización en la montaña— que leo por casualidad en el vagón del *Metro* y en una hora punta: «*Avez-vous besoin d'air?*»

El poeta acepta de grado o fuerza —como un don o como una burla de los dioses— la lengua en que escribe; pero la lengua es un instrumento, en la medida en que, por ejemplo, un violín puede serlo para un músico. La lengua es el útil que permite el paso por lo verbal a lo mágico de la poesía. Lo que llamo «lenguaje» (de un poeta, de una colectividad humana) es el aliento diferenciado que se en-

trama en la lengua (común) y la excede: la lengua es el soporte, la materia (el material) inevitable que precisamente querríamos desalojar del poema.

Malinovski: «El lenguaje es (...) un cuerpo de costumbres orales» (...) «(el lenguaje) es comparable a cualquier otro tipo de costumbres.»

La poesía canaria y la poesía española no son procesos idénticos sino paralelos. La poesía canaria se parece a sí misma; su *lenguaje* la ha apartado en tensión diferencial de las poesías peninsulares españolas y la ha acercado a las del Nuevo Mundo. Si la literatura española presenta, desde la segunda mitad del siglo XVI, y bajo el signo de la Escolástica, una voluntad de clausura ante Europa, la poesía canaria es, desde su «recomienzo», total curiosidad por lo universal. (Lo expuesto en el ensayo sobre Agustín Espinosa).

Es preocupante que por un efecto «impuesto» —es decir: por preservación de contagios— la cultura canaria incurra en una posición de clausura y, lo que es peor: que se acoja a esa fórmula suicida por el error de extremar la tendencia a la introversión.

Cada cultura implica la producción orquestada de un lenguaje —en el sentido que aquí doy al término—; interpreta el mundo autointerpretándose, con errores a la vista, como en el permanente ensayo general de una definición que siempre estará por alcanzar.

A Valéry le parecía antinatural el que pudiera enunciarse en el seno de una cultura la pregunta que cuestionara su propia existencia. Valéry debía pensar en el conjunto de la cultura occidental, o en las culturas individualizadas que, siempre en el ámbito europeo, conforman a aquélla. Si en cualquiera de las dos acepciones una pregunta de tal orden resulta aberrante, en otros contextos «excepcionales» es muy probable que resulte coherente y, aún más: obligada y

central. Las grandes culturas europeas —¿son ellas mensurables?— no dudan de sí, y sus identidades respectivas están amparadas por la tradición y la lengua propias, y no deja de ser curioso que, en competencia recíproca, cada una aspire hoy —por excesivo y no disimulado nacionalismo— a ser el mejor exponente de lo «europeo».

Las culturas que en el orden hispánico devinieron marginales respecto a la cultura occidental han hecho de la duda su motivo fundamental: la duda involucra a la historicidad del ser que la enuncia, o —mejor— quien la enuncia se piensa fuera de la historicidad, acaso porque percibe la tradición en que está inmerso como un proceso excluyente de lenguaje y lengua en discontinuidad, de posesión y desposesión alternantes, como en una sucesión de rupturas sincrónicas.

Los intentos de definición del hombre canario han superado la conclusión a la anécdota costumbrista de un existir marcado por una incorregible atonía vital; Alonso Quesada acuñó la fórmula, pero sin haber distinguido entre inhibición e imposibilidad de protagonismo histórico.

Puede que aún por mucho tiempo ignoremos qué es lo «canario»; si no es lo prehispánico, sí es el resultado de su añoranza (o de su invención) y de su negación.

Lo único que cuenta es que desconocemos parte de nuestro rostro.

Lo canario no es una añadidura a lo universal; es, desde siempre, una diferencia integrada en la suma total de lo universal.

He cuidado que la palabra política no ocupara el lugar de la palabra poética; otra cosa es que en ésta cristalice una

concepción del mundo que en ningún caso puede estar exenta de ideología.

Opina Salvatore Quasimodo que si el escritor en general tiende a internacionalizarse, a trascender el ámbito natal, el poeta se contenta con comprobar, replegado en su perdida provincia, que la poesía es objeto único sobre la tierra. Pero la voz del poeta canario, que adquiere a veces las modulaciones de quien vive un raro confinamiento en el laberinto del tiempo, sólo puede ratificar la existencia de su eco.

Arrasada la conciencia de profesionalidad, el poeta canario parece haber comprendido, entre la indiferencia de los suyos, el insólito designio de su tarea: la construcción de una obra hermosa, trágica e inútil.

[A intercalar entre los fragmentos del primer día].

De un tiempo sin escritura.

Las hogueras de la víspera de San Juan, aventadas junto al mar —con todo lo fraudulentamente tasado como insertible. Mis ojos recorrían el borde de las hojas de fuego y, más atrás, alcanzaban un círculo de rostros tallados de la misma sustancia que la noche. Luego, echado en la arena, mientras colmaba no sé qué honda agitación, bajo las otras remotísimas ascuas, buscaba un sentido a las futuras mañanas del verano.

El juego de los nombres escritos en papeles doblados y que la mano del agua nocturna, con su química ignota, entregaba, abiertos en un vaso, en la matinal claridad caoba del comedor.

Noches de previsiones, de fijación de itinerarios, con Verne y Salgari encuadrados en rústica. Y la voz de mi madre: «Apaga; duerme ya».

La piedra que en el anaquel separaba los libros reproducía todos los accidentes de la costa.

En lo desconocido. [Primer esbozo].

Alumno de segundo curso de bachillerato. Colegio «Viera y Clavijo», el caserón inglés que se alzaba en un recodo de Las Canteras. Clase de Literatura, en una de las aulas del primer piso. Desde la ventana, amplísima visión de la playa. Por la orilla los areneros recogen en sus cestas de mimbre las algas podridas; una intensa bajamar ha puesto a descubierto rocas que semejan monstruos dormidos. En alta voz un condiscípulo lee una página de la *Odisea*: yo iba superponiendo a la contemplación del patinado arenal las invisibles estratagemas del astuto. De pronto, fragmentados del relato, unos pocos sonidos se trasfunden, antes de disiparse, en sucesivas sugerencias, como una acallada incursión que mi espíritu ha inopinadamente emprendido dentro de su territorio corporal; apenas dos palabras: «cóncavas naves», escuetísima secuencia verbal que, a mi vez, fonéticamente paladeo para dar con la razón de aquel desasosiego.

Jamás el mar me había concedido su diálogo; hasta entonces el mar había sido sólo el mar, y ahora me estaba entregando, entre mis somnolientos compañeros, el secreto de decir y ser dicho. El nuevo mirar y sentir míos seguían el ritmo de la sangre en el ritmo marino y a su tensión y distensión extrañas se acomodó el suceso de la palabra inminente y de su trazo de temblor ilegible.

Y en aquella habitación, ante la pequeña mesa dispuesta junto al patio, ¿sabía acaso que tensaba mi ser para alcanzar este otro extremo del instante? ¿Qué gota de tiempo diluida en la luz daba a la pieza este parecido color ámbar?

Allí, sustraído a Manolo, quedaba abierto el libro (*Los cuadernos y poesías de André Walter*) que, en sus márgenes,

fui reescribiendo al sí o al no, tras nocturnos paseos, mientras seguía la interrogación de mi sombra en el bramante arenal solitario.

Como una placa gramofónica, el papel.

¿Es verdaderamente *mía* esta voz, más clara y menos clara? (Tú *Picasso*, que compartes el calor de la lámpara, también pareces escuchar, con el sigilo que prestas a los imperceptibles movimientos, la levitación y el vuelo de la «lentejuela de oro»):

Lo que escribí hace ya mucho tiempo: «El mar, como un disco trabado en el viejo gramófono...»

Prescripción de derrotas, cálculo de utillajes y de aperos, contra la usura, en fin, de toda navegación experimental por los bordes secretos del Infierno, para llegar de mí hasta mí.

Cuaderno traicionado, al que se obliga a adquirir un sentido.

París, 14-21 de abril de 1984 (y otros días de 1987).

ULTÍLOGO

I

Tras consentir una parcial publicación pre-original en revista («Gaceta de Canarias», año II, núm. 8, Tenerife, 1984, pp. 99-108) dejé que Septenario —ya condenado a adquirir el sentido que los demás quisieran atribuirle— afrontara el juicio de ese otro lector situado fuera del círculo de la intimidad.

En el verano de 1985 di a la divulgación —en plaquette y en edición privada de doscientos cincuenta ejemplares— un texto que se anunció como «íntegro» y del que sólo se distribuyeron unas pocas decenas de copias. Con posterioridad, fueron surgiendo nuevas líneas fragmentarias y si, en principio, no hallé acomodo para ellas en lo que entonces me ocupaba, pronto hube de reparar en que eran imantadas por la melodía de Septenario, inconscientemente exigidas por el ritmo de un texto que —ahora lo sé— no ha de tener conclusión. Es innecesario insistir en que esas nuevas notas se instalan entre las primitivas como otros posibles despliegues de lo idéntico.

No me ha importado conservar el título de esta entrega, a pesar de contrariar su originaria justificación, que alude a las fechas de su escritura: la semana entre el 14 y el 21 de abril de 1984. Pero los días se parecen unos a otros, o sólo los distingue la insignificante variación de lo que en ellos

podemos proyectar; los siete días son, al fin y al cabo, la adecuada metáfora de una creación compartida e inconclusa: los dioses han iniciado ya el reposo y el hombre da principio al quehacer interminable de la definición de su mundo.

II

Como de su lectura podría deducirse, Septenario fue escrito en circunstancias y lugares diferentes, allí donde se me hiciera apremiante una anotación: en el Metro, a la mesa de un bar, bajo el árbol de un parque... Pero el primer impulso de su redacción tuvo lugar en el apartamento que hacia finales de septiembre de 1983 habíamos alquilado en el 110 de la rue de Longchamp, del distrito 16 de París.

A medida que aumentaba el bagaje de anécdotas con que regresábamos de nuestras primeras incursiones por el barrio, acrecían nuestras simpatías por la zona; vivíamos enfrente de un instituto de bachillerato que significaba el penúltimo destino para Mallarmé como profesor de inglés; y si un día descubríamos la lápida recordatoria de que en tal o cual lugar había transcurrido gran parte de la existencia de Valéry, Claudel o Saint John-Perse, otro día, atraídos por el verdor que se insinuaba al fondo de nuestra calle, hallábamos en el Bois de Boulogne el ámbito ideal para largas caminatas. En cada jornada aguardaba, en suma, una bien recibida sorpresa.

¿Que me extiendo en consideraciones de dudosa pertinencia? Creo justificable que a menudo mi explicación abandone y retome su discurrir central si lo importante ahora es obtener un ensamblaje entre lo que aquí digo y allí se calla o sólo se insinúa.

Leía y trabajaba ante una mesa camilla desde la que se me ofrecía la visión de un insólito jardín interior; y lo llamo insólito porque su exuberante vegetación crecía y propagaba a ras de la quinta planta del subsuelo; allí, mi mirada, entre la concentración y la involuntaria distracción, oscilaba desde el papel a un árbol que con una de sus ramas presionaba el cristal del amplio ventanal.

En los días que preceden a Septenario debía de vivir esos momentos en que lo poético ha anunciado su posibilidad; lo diré de la manera más simple: en mí comparecían «motivos» de naturaleza lírica que se desplegaban hasta el límite en que, a la prefiguración de un significar inminente, sucedía el repliegue a un centro de silencio. Porque conocía aquellos estados de tensa vigilia infructuosa, me había prometido —de materializarse al fin lo que no había dejado ser más que la insinuación de una visita siempre diferida de la poesía—, me había hecho la promesa, digo, de que la escritura aspiraría únicamente a registrar una exploración sostenida hasta el confín de su mismo impulso; deseaba que mi hipotética tarea no consistiera, como en otras ocasiones, en acumular un material susceptible de «reconvertir» más tarde en poemas; por el contrario, trataría —si me era dada la oportunidad— de preservar esas líneas de la idea de un «beneficio» estético, por proseguir una investigación expresiva que, sin pretensiones de divulgación pública e iniciada en tiempos de Borrador, me había hecho afrontar algo más que el tratamiento de lindes entre prosa y verso, y al que más adelante he de volver.

Era el convaleciente que está en total ignorancia de la enfermedad que pudo haberle aquejado. Y aun a riesgo de que mis confidencias puedan ser confundidas con un caso de simple locuacidad, referiré algunas experiencias de distinto orden que estimo ilustrarán por sí mismas aquellos estados de ánimo.

Mi cuerpo empezaba por primera vez a reconocerse integrado en el mecanismo de una naturaleza de ciclos diferenciables; por leyes de vastísima correspondencia, el mundo consentía en una gustación inaugural y, para tal festín, cada estímulo era plenamente consumado en el laberinto de los sentidos. Sí, el frío y los grises jirones de un invierno de inimaginable rigor habían cedido a un fuego tras el que con nitidez se vertebraba la imagen de la realidad.

Desplazada la hoja corredera del ventanal, la rama de aquel árbol próximo se introdujo en la pieza y en su vibración dejó caer sobre mis papeles algunos pétalos de su flor. Debían de ser las cuatro o cinco de la tarde, y me disponía a retomar el trabajo que me había ocupado durante la mañana. Un poderoso olor a tierra y vegetal húmedos llenó la habitación; la luz solar caía sobre el muro de enfrente y, como un espejo, la relanzaba hacia mi punto de visión: era un deslumbramiento que adquiriría en el interior del cuarto el tono de una espesa claridad de color ámbar. Como por un violento fruncimiento del tiempo, me «hallé» en Las Palmas, en la habitación alta de la calle de Albareda; no oía el ruido del trajín doméstico de los otros vecinos sino el rumor familiar de Las Canteras, hecho de rota voz humana y mar distantes, en la tarde de un verano de entre 1960 y 1968, cuando sin duda escribía sobre el deseo de escapar de la Isla, de escapar a la Isla. Y lejos de ella —tanto como para no haber tenido que reparar hasta entonces en mi dependencia— dio comienzo el quehacer de una imprevista e inaplazable «reparación».

Desde mi llegada a París la ciudad me había concedido el disfrute de esa impresión de extrañeza de la que, por alguna página de Rilke, llevaba anticipada noticia. Mis paseos, solo o acompañado de Berta, jamás colmaban la curiosidad, que era siempre renovada por evocaciones o hallazgos surgidos al ritmo del gustoso deambular. ¿Quién que haya amado París no ha tratado de verificar la ciudad real con aquella otra que, a distancia y sueño a sueño, fue construyendo

—tal vez con excesiva y disculpable generosidad— en un rincón del mundo?

Cuando transitaba por bulevares y callejas veía encarnar en las perspectivas urbanas y en los rostros de aquellos con quienes me cruzaba el emblema enigmático del existir. Techos de pizarra en los que las nubes iban a fundir su cargazón oscura; el bullicio de los mercadillos y los geométricos muestrarios de sus mercancías; los reclamos de la llegada del beaujolais nouveau; el perfume de la opulencia y el hedor de lo mísero... La vivencia de un sentimiento de libertad desconocido. Era en Babel el emparedado entre múltiples jergas y, si me hallaba en soledad, en modo alguno renegaba de ella. El medio oponía su natural resistencia, pero esa impenetrabilidad me entregaba lo esencial de cuanto desposeía.

Por una suma de profundos contrastes, con la nieve, la lluvia o el sol raro, me había sorprendido en la búsqueda de la explicación de cómo se habían logrado en las Islas arte, literatura y poesía; de cómo con tan humildes materiales, y a cambio de la sola promesa del olvido, se había asistido cada día a la renovada esperanza de unas tareas a las que la corrosión de los regateos humanos entrega al absurdo.

En aquel instante, acodado ante el jardincillo, sólo me era dado intuir la mágica operación expresiva por la que la Poética de las Islas —y agoto en el término el espectro de la diversidad creadora—, con los datos de su concreta realidad, y por la más depurada abstracción adivinante, entre ruidos desfiguradores, aún mantiene audible el timbre de una tradición propia.

La existencia de una lengua común es un bien incommensurable si determinados factores no propiciaran la sospecha de un extrañamiento de quien en el seno de aquélla encuentra que su existir y creación verbal resultan incomprensibles para el Otro, porque la lengua encubra o neutralice las particularidades conformadoras de un lenguaje. Contra

las reiteradas objeciones de la inexistencia de una literatura y, consecuentemente, de una poesía canaria, yo me hallaba asistiendo sin embargo, a toda la complejidad comunicativa de mi creación por la palabra.

El Otro puede, en efecto, reconocer en mi creación verbal la identidad de una lengua, pero ello no supone que haya accedido a la decodificación del sentido de cuanto la lengua irremediablemente vehicula y, mucho menos, que traduzca la tensión que al respecto fragua en esa creación.

Me vi un ser escindido entre dos tradiciones, condenado a respirar por esa sutura; la tradición castellana me permitía el uso de una lengua, pero yo debía alojar en ella la reversión diferenciadora de un lenguaje. No era, no podía ser un escritor «inocente» porque, paradójicamente, me sabía rehén de una profunda a-historicidad.

En el verano de 1981, en Las Palmas, tras una larga conversación con Martín Chirino sobre la condición humana del hombre insular, escribí «Borrador», un poema en el que quise expresar, de una parte, la situación del creador canario en general, que se ve instalado en la modernidad sin haber perdido la conciencia del primitivismo de su pensamiento, y de otra, la experiencia de un movimiento rítmico dejado a los hallazgos de la respiración. La escritura de Septenario es, pues, prolongación de los aspectos temático y formal de aquel poema, y en ella se sostiene el convencimiento de que su materialización no podía efectuarse por las vías que la poesía española del momento pudiera ofrecerle; prescindía de una tradición aseverativa —que, como tal, hace del texto un devenir pespunteado en su linealidad y alcances— y del «saber» poético que no ha de afrontar queja ontológica alguna.

Cuando concluí las notas de lo que luego habría de llamarse Septenario, observé —y no se me tome esta afirmación como una petulancia— que había logrado lo primordial: no que el saber poético me hubiera impedido errar, sino

que el conocimiento poético —un descubrir inherente a la operación de la escritura— seguía concediendo a mi trabajo el carácter de una actividad des-ocultadora del lenguaje por el que me adscribo al mundo. Si no obtuve una definición de lo «canario», me supe en la vibración de su búsqueda. Equivocarse habría sido lo de menos.

CAMBIADO POR SILENCIO

Und er gehorcht, indem er überschreitet.

R.M. RILKE

CAMBIADO POR SILENCIO

¿NECESITAS acaso aparecer y desaparecer con el rostro
cubierto con afeites de Orfeo?

Ni el traje dilatado por la brisa vacante de los dioses,
ni el fino bastoncillo para ensartar las piedras que
distraen tu camino,

El fabricante de esteras y sombreros me enseñaría a anudar
hojas de palma,

pero no basta un quehacer expresable a nuestra sangre,
que a cada instante exige a imágenes de humo y de
nitral
aquella prueba dúctil a su desasosiego,

atenta a si la tierra avara de armonías
entregara otra cosa que el chirriar de la garrucha que
suspende su anzuelo en el vacío,
o al percutir de esa lata herrumbrienta de cerveza
que danza entre callaos.

Un lenguaje imposible es mi nostalgia, y en tus ojos, adicta
de mis sueños, veo mi rostro, no el rictus de una máscara.

SÉ QUÉ QUIERE DECIR DICIEMBRE

¿Y quién me ha desatado las ligaduras del amor por esta luz en la tarde de tormenta y gaviotas?

Bajo las ramas del abeto que izaron manos municipales, oscilan envoltorios de colores lustrosos frente a un mar de mercurio,

y sorteo las trampas de piedad dentro de un remolino de hojarasca y papeles,

los rompientes de esa alta marea del recuerdo que crece hasta la lágrima.

Junto al dique de cuanto nos amó y amamos con angustia, paseo en la cubierta de un inmóvil navío,

y soy el embozado a quien da claridad lo más oscuro:

del mar vienen las voces que invitan a partir,
no el canto que entretiene el destino
bajo abiertas palmeras.

BORRADOR

EL sentido que nos merece lo bello, el resto de temor en
nuestra sangre incrédula hacia los dioses en que creyeron
nuestros antepasados,

el exceso en lo simple,

la labor a destajo que emprendemos atardeciendo o al
alba, auxiliados por píldoras.

Sabemos esto: testificar parte de la tiniebla es aún nuestra
causa.

Impedir la definición ahora que, expulsados de la indefinición,
te muestras en las mercaderías del mundo

(para que el acontecer se repita y el exilio sea el tiempo),
entre máscaras, aves y raíces de metal crecedero, la tor-
cedura que alentaste hasta el rojo.

Callo para que el pensamiento

«he aquí al hombre de la espiral»

preceda para siempre al rescate ideográfico de los grandes
muladares de signos,

de ese espacio que imanta al solajero la figura descalza y
la que porta un terrible espolón en el coturno.

Esclavos insatisfechos de las ganancias de un patrón invisible,
en vano hemos movido grandes bloques de silencio y
vacío sobre el mar,

preocupados de que no se rompieran las maromas sin-
tácticas, de que no se aplacaran determinados visos.

¿Y para quién íbamos a volver claras oscuras pruebas de
lenguaje?

Extraer la interrogación infinita de la horma del viento y
que chirríe de súbito en la herrada del ojo.

PARC MONCEAU

ME hallaba en un jardín de la ciudad apenas conocida, húmedo el aire por la llovizna última, y jirones de niebla que exhalaran estatuas.

Rehén de la memoria (de la tierra donde mis muertos velan y se adormecen), no sé si interrogaba sobre el cuaderno abierto el vacío de un ritmo, o si era el lugar, sitiado por el dorado y negro de las verjas, el que en mí su atención concentraba, tal perro que se acerca y está oliendo a un extraño.

¿Hora de regresar bajo soles monótonos?

En el espejo vegetal —¿o fue en las quietas aguas de un mar sólo pensable?— reconocí mi imagen como entre esas descarnaduras de los viejos azogues en los que alguna vez nos hemos por azar reflejado, para retroceder —trasvisto de otros ojos— ante el exceso de su gris.

¿Hora de ser —me dije— de otra desposesión? Y un súbito revuelo de palomas deshizo la pregunta y el centro de la mutua mirada.

HALÁSZ BÁSTYA

CON lengua oscura arriba el visitante dice el río, un murmullo que el viento de la boca arrebató y dispersa en la niebla de los puentes lejanos.

Como gota que cae pasada la tormenta en el reflejo de una rama desnuda,
el pensamiento se abre en círculos, es el pastor de imágenes en el centro de una abstracción de vida y muerte.

En la plaza un muchacho hace sonar el organillo y cede el manubrio por muy pocas monedas.

Pero la mano, si acaricia las piedras de leyenda en el rayo de sol que débil barre la colina, voltea en otra música: lo invisible se humilla.

ARENALES BAJO LA LUNA

CON la forma que diera el sol a un sueño, caminaría hacia
el mar en que pequeñas casas y palmeras se inclinan.

De la penumbra, tras el plano oblicuo de la luz que cae
sobre tazas con restos de café y cigarrillos,

tu voz avanza en el recuerdo de arenales ardientes como
la grieta en una cochura interrumpida.

Y ahora ¿qué imágenes confiar al leve trazo de caedizas
estrellas sobre el mosto que nada debe a nuestros pies?

HELIOTROPO

ASCUAS picotean los insectos en la flor de la hora
vastísima.

Y la lengua es aquí la única llama
que un gran viento invisible atormenta y retuerce en el
círculo oscuro de su débil pabilo.

Mi ser se inclina hacia las últimas ofertas de la luz antes de
ser leído por las sombras.

POBRE DE OSCURIDAD

NO hablo del cambio que casi siempre significa un beneficio
de sabiduría,

ni de la claridad que quiere decir conocimiento.

En la grava y en el grano de arena tuvimos la visión monstruosa de las grandes sinécdoques del desierto y el fuego,

y siempre a contraluz,

ejercitando la pericia que permite aludir al más alto temblor con el vibrar de frágiles palabras.

Pobre de oscuridad en donde invisible se arquea la hoja de la hoja futura,

espero el soplo sobre todos los soles que ahora abrazan la isla.

CALLARÁ QUIEN CONOCE

DESCARNADOS por vientos que aúllan sobre el mar,
en la quietud rehacemos el efecto total de la rosa de un
habla

que inteligible fuera para un ángel errado del centro del
amor.

Lo que creímos haber visto cuando la orilla en el papel
se desplegaba hacia lo mágico.

Pero que el respirar aún perceptible en la más depurada de
nuestras escrituras
esa llama de torpeza preserve.

Eugenio Padorno (Barcelona, 1943). Reside desde niño en las islas. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de La Laguna (Tenerife), es en la actualidad Catedrático de Literatura en Gran Canaria. En 1961 funda la colección Mafasca de poesía; y, con Lázaro Santana, publica la antología *Poesía Canaria Última* (El Museo Canario. Las Palmas, 1965). Su libro *Metamorfosis* mereció un accésit al Premio Adonais de poesía, en 1968. Ha sido profesor en el Seminario de Estudios Filológicos de la UNED (Las Palmas). A partir de 1975 reinicia la colección Mafasca, ahora con el título de Mafasca para Bibliófilos. Entre 1983 y 1988 reside en París como Catedrático de Literatura en el INBAD español de la capital francesa. Ha publicado: *Para decir en abril* (Mafasca. Tenerife, 1965); *Metamorfosis* (Rialp. Madrid, 1969); *Comedia* (Taller de Ediciones JB. Madrid, 1977); *Metamorfosis (1962-1977)* (Mafasca para Bibliófilos, Las Palmas, 1980); *Juan Ismael (1907-1981)* (Caja General de Ahorros. Santa Cruz de Tenerife, 1982); *Borrador* (Mafasca para Bibliófilos. Las Palmas, 1984); *Septenario* (Mafasca para Bibliófilos. Las Palmas, 1985). Poemas suyos figuran en importantes antologías españolas y extranjeras. Ha sido traducido al alemán, por Ricardo Bada y Felipe Boso (*Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*. Colonia, 1981); al italiano y al inglés, por Edoardo Sanguinetti (*Cervo Volante*. Roma, 1982); al francés, por Bernard Noël (*Cahier de brouillon*. París, 1988).

Jorge Rodríguez Padrón (Las Palmas, 1943). Doctor en Filosofía y Letras. Catedrático de Literatura. Periodista. Reside actualmente en Madrid. Aunque publicó inicialmente una breve entrega poética, *Geografía e Historia* (Mafasca. Las Palmas, 1968), su labor literaria se ha centrado casi exclusivamente en la crítica literaria, dedicando especial atención al estudio de escritores canarios e hispanoamericanos. En 1967 publicó *Domingo Rivero, poeta del cuerpo* (Prensa Española, Madrid). En 1976 apareció *Octavio Paz* (Ed. Júcar. Madrid), primer ensayo de conjunto sobre la obra del poeta mexicano, aparecido en España. Ha preparado, entre otras, las ediciones de *El paraíso de los nudos* (Edirca. Las Palmas, 1980), de *Guad*, de Alfonso García-Ramos (Interinsular. Tenerife, 1983) y de *Fetasa*, de Isaac de Vega (Interinsular. Tenerife, 1984). Sus últimos libros: *Antología de poesía hispanoamericana, 1915-1980* (Espasa-Calpe. Madrid, 1984) y *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias* (Aula de Cultura. Tenerife, 1985). Artículos y ensayos suyos aparecen con regularidad en diversas revistas literarias de España e Hispanoamérica.



Biblioteca Básica Canaria

1. *Historia de la Literatura Canaria*: María Rosa Alonso Rodríguez.
2. *Romancero Tradicional Canario*: Maximiano Trapero.
3. *Lírica Tradicional Canaria*: Maximiano Trapero.
4. B. CAIRASCO DE FIGUEROA: *Antología*.
5. Antonio DE VIANA: *Antigüedades de las Islas Canarias*.
6. Silvestre DE BALBOA: *Espejo de paciencia*.
7. Fr. Andrés DE ABREU: *La vida de San Francisco*.
8. Cristóbal DEL HOYO, Vizconde de Buen Paso: *Carta de la Corte de Madrid*.
9. José DE VIERA Y CLAVIJO: *Historia de Canarias*.
10. José CLAVIJO Y FAJARDO: *El pensador*.
11. Tomás DE IRIARTE: *Fábulas Literarias*.
12. Nicolás ESTÉVANEZ: *Fragmentos de mis memorias*.
13. Benito PEREZ GALDÓS: *La Fontana de Oro*.
14. Luis y Agustín MILLARES CUBAS: *Antología de cuentos*.
15. Benito PÉREZ ARMAS: *La vida, juego de naipes*.
16. Angel GUERRA: *La lapa y otros cuentos*.
17. *Ensayistas canarios*: Alfonso Armas Ayala.
18. Miguel SARMIENTO: *Obra Narrativa*.
19. Domingo RIVERO: *Obra Completa*.
20. *Antología de la Poesía de finales del siglo XIX*: María Rosa Alonso Rodríguez.

21. Manuel VERDUGO: *Estelas y otros poemas*.
22. Tomás MORALES: *Las Rosas de Hércules*.
23. Alonso QUESADA: *Insulario (Verso y Prosa)*.
24. Saulo TORÓN: *El caracol encantado y otros poemas*.
25. Francisco IZQUIERDO: *Medallas y otros poemas*.
26. Claudio DE LA TORRE: *En la vida del señor Alegre*.
27. Emeterio GUTIÉRREZ ALBELO: *Enigma del invitado, Romanticismo y cuenta nueva y Campanario de la primavera*.
28. Fernando GONZÁLEZ: *Obra poética*.
29. Agustín ESPINOSA: *Lancelot, Media hora jugando a los dados y Crimen*.
30. Josefina DE LA TORRE: *Antología*.
31. Domingo LÓPEZ TORRES: *Obra Completa*.
32. Pedro GARCÍA CABRERA: *Entre cuatro paredes, Transparencias fugadas y Dársena con despertadores*.
33. Pedro PERDOMO ACEDO: *Antología*.
34. Pedro LEZCANO: *Paloma o Herramienta*.
35. Agustín MILLARES SALL: *La palabra o la vida*.
36. Félix CASANOVA DE AYALA: *Poesía*.
37. Manuel PADORNO: *El Nómada sale*.
38. Arturo MACCANTI: *El eco de un eco de un eco del resplandor*.
39. Luis FERIA: *No menor que el vacío*.
40. Justo JORGE PADRÓN: *Antología poética 1971-1988*.
41. Lázaro SANTANA: *Bajo el signo de la hoguera*.
42. Eugenio PADORNO: *Teoría de una experiencia*.
43. Juan JIMÉNEZ: *Itinerario en contra*.
44. Isaac DE VEGA: *Conjuro en Ijuana*.

45. Rafael AROZARENA: *Mararía*.
46. Alfonso GARCÍA RAMOS: *Guad*.
47. Juan Manuel GARCÍA RAMOS: *Malaquita*.
48. J. J. ARMAS MARCELO: *El árbol del bien y del mal*.
49. Luis LEÓN BARRETO: *Las espiritistas de Telde*.
50. Juan CRUZ RUIZ: *Crónica de la nada hecha pedazos*.
51. Luis ALEMANY: *Los puercos de Circe*.
52. Nivaria TEJERA: *El barranco*.
53. Víctor RAMÍREZ: *Cada cual arrastra su sombra*.

Se acabó de imprimir
el día 23 de junio de 1989,
en los talleres de
MARIAR, S. A.,
de Madrid.

Poética de madurez, la de Eugenio Padorno; constituida como una unidad en círculos concéntricos: una excéntrica gestación que se expande y continúa sucesivamente, como el movimiento originado por la piedra en la quietud del estanque. Círculos, ciclos, que se repetirán a sí mismos, pero que al sucederse se transforman, provocando una lectura también progresiva, cambiante.



Biblioteca Básica Canaria



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

socadem